ISABEL CARDIGOS BRENNAN

# A VIAGEM INICIÁTICA EM SEIS CONTOS POPULARES PORTUGUESES

DISSERTATION SUBMITTED FOR M.A. IN PORTUGUESE STUDIES
AT KING'S COLLEGE, UNIVERSITY OF LONDON

September 1988

Isabel Cardigos

Para meu Pai e minha Mãe

Para o Pai
Com um grande grande
xi coração da tua
Eli

ACKNOWLEDGEMENTS

*I would like to thank all the members of the Portuguese Department at King's College who have always been ready to give help whenever needed. In particular I must express my deep gratitude to Prof. H. Macedo, whose insights and enthusiasm throughout my studies were invaluable and whose guidance and constant encouragement will never be forgotten. A special word of thanks also to Suzanne Jones, who drew my attention to the classes given by Chris Knight.*

*To Chris Knight himself, thanks for the inspiration of his ideas - and the loan of his word-processor! My warm appreciation goes to Max Pearson for his unfailing support. Grateful thanks to my sister Guida, with whom my children stayed during the crucial last month. Many thanks to Carolyn and Simon themselves, who generously made space for me to work in and always gave me their loving support - a big hug for both of you.*

*Finally, I would specially like to thank my Father. From the outset I was guided by his example, and this thesis was in large part a response to the challenge and stimulation he has always presented to me. His painstaking review of the finished text was merely the final expression of the wholehearted encouragement he gave me throughout the entire course. And his delight at my having brought it to a successful conclusion was the best reward I could have hoped for. Obrigada, Pai.*

# ÍNDICE


Introdução 4

Notas 11

A Cara de Boi 14

Notas 23

As Cunhadas do Rei 25

Notas 33

A Mão do Finado 35

Notas 42

Cravo, Rosa e Jasmim 43

Notas 52

A Noiva do Corvo 53

Notas 61

A Filha do Rei Mouro 62

Notas 71

Conclusão 72

Notas 77

Bibliografia 79

Apêndice: Seis Contos Populares Portugueses 83

# INTRODUÇÃO

As raizes deste trabalho estão sem dúvida no meu continuado deslumbramento por "contos de fadas" que, ao contrário dos contos manufacturados para crianças, mantiveram o fascínio de mistérios por resolver. A tarefa de os pensar e de me debruçar sobre quem os estudou mais não fez do que aprofundar o mistério que, se o é, por definição é irresolúvel.

Bem cedo me dei conta da infinda diversidade e extensão desta matéria: as tarefas de compilação; as inúmeras abordagens a partir das mais diversas perspectivas: mítica, folclórica, antropológica, linguística, estruturalista, psicológica, histórica, literária... Bem cedo tive que tentar definir os limites da minha tarefa.

Comecei por cingir-me a seis contos da colectânea de Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, Vol I[1], cujo critério de transcrição os torna quase despidos de regionalismos e das idiossincrasias do narrador - uma característica óbvia quando os comparamos com as transcrições rigorosas levadas a cabo na edição do Centro de Estudos Geográficos[2]. Esta invisibilidade do narrador, que é sem dúvida uma falha de uma perspectiva linguística ou folclórica, facilita a análise na medida em que permite estudar cada conto nos seus elementos semânticos, sem estilo que interfira ou acrescente.

Determinei o meu critério de selecção escolhendo contos cuja estrutura semântica é uma viagem iniciática, partindo para tanto da formulação de Joseph Campbell que aplica ao mito e ao conto fantástico uma mesma "unidade nuclear do monomito„ definindo-a como "a fórmula representada nos ritos de passagem: separação-iniciação-retorno„ cuja "amplificação é a orientação típica da aventura do herói„ [3]. Comum aos contos analisados há pois uma viagem entendida como inciática em torno da qual gravitam símbolos que a servem e o conto se estrutura. Para tanto parto da premissa de que estes são "contos fantásticos" cujo substracto é, embora funcionando a níveis diferentes, equivalente ao do mito.

Parece-me útil examinar de antemão uma afinidade geral entre mito e conto fantástico, que será verificada ao longo do estudo dos contos analisados.

Ao articular as relações entre conto e mito, J. Campbell define assim as funções do herói num e noutro: "Typically, the hero of the fairy tale achieves a domestic, microcosmic triumph, and the hero of myth a world-historical, macrocosmic triumph. Whereas the former [...] prevails over his personal oppressors, the latter brings back from his adventure the means for the regeneration of his society as a whole„[4]. Eu diria que esse triunfo macrocósmico é mais explícito no mito mas está presente no conto onde pode ser sempre traduzido en termos psicológicos. Essa diferença parece pressupor uma relação de prioridade cronológica do mito em relação a um determinado tipo de conto onde jaz, domesticizado, o substracto mítico. Mircea Eliade[5] é, neste contexto, muito elucidativo: "The equivalence [entre conto e mito] persists even after the "banalization" of the religious experience, after the (apparent) dessacralization of the world„ (...) "The tale takes up and continues "initiation" on the level of the imaginary„ (...) "One may wonder if the fairy tale did not very early become an "easy doublet" for the initiation myths and rites, if it did not have the role of re-creating the "initiatory ordeals" on the plane of imagination and dream„[6]

O molde mítico é contudo tão poderoso que determina constantes nos seus "desdobramentos", os contos fantásticos: A. Ele é compulsivo - daí a possibilidade de uma rigorosa morfologia do conto como V. Propp a realizou[7]. Lévi-Strauss aliás demonstra com magestosa amplitude a compulsividade das estruturas mentais que se manifestam nas próprias criações míticas[8].
B. Determina um conteúdo pedagógicamente eficaz quando, através dele, a criança (ou a criança no adulto) projecta e resolve os seus medos, confronta os seus fantasmas[9] e absorve a ética cultural da sociedade onde se integra. Claro que este último aspecto é muito mais evidente quando se trata do mito nas sociedades que o vivem. Os valores implícitos nos contos poderão servir uma integração social mas não reflectem uma sociedade com que a criança se possa identificar[10].

Arnold van Gennep define mito como um conto que tem uma relação com um rito e vincula a importância da recitação de mitos e lendas nas sociedades primitivas, ela própria um rito indispensável para a eficácia das cerimónias[11]. Se as relações entre ritual e mito são evidentes e estão amplamente documentadas[12] nos contos elas estão ainda em aberto no que se refere a rituais concretos. No que respeita a narrativas mais elaboradas, Jessie Weston[13] consegue enraizar essa viagem iniciática por excelência que é a demanda do Graal numa realidade ritualística, as iniciações mitraicas. Em relação ao conto popular o que há, sem dúvida, é um cenário iniciático de características universais que, na formulação de M. Eliade, existe ao nível do imaginário[14]. O aspecto iniciático parece, no entanto, estar *incorporado* no conto de uma maneira que não está no mito. Preocupado sobretudo com etiologia (que o conto ignora) o mito tem como complemento o rito, que o conto, desinvestido da sua relação complementar com aquele, incorpora. Porque no conto não há preocupações etiológicas, heróis e monstros tornam-se anónimos, desaparecem ou tornam-se vagos os topónimos. E a estilização e anonimidade das personagens mais não fazem que servir um esquema que é iniciático.

É da cautelosa premissa de Eliade que N.J. Girardot parte para delinear correspondentes realidades antropológicas de iniciação feminina no conto "A Branca de Neve"[15]. A verdade é que as encontra. Subscrevo a mesma cautela, encantada embora sempre que se me deparem possibilidades de uma incursão (necessàriamente tímida) nos espaços da antropologia. Como base para essas incursões recorri ao artigo sobre iniciação da *Encyclopedia of Religion*, Ed. de M. Eliade[16], e sobretudo à monografia sobre iniciações femininas de Bruce Lincoln, *Emerging from the Chrysalis*[17].

Fui alertada para uma perspectiva antropológica dos contos populares ao frequentar um curso de C D Knight baseado nos mitos e rituais dos aborígenes australianos em que ele valoriza o impacto do sangrar periódico feminino como impulsionador de cultura que põe em questão a tradicional correlação masculino/cultura e feminino/natureza. O imaginário primitivo equaciona esse sangue que se derrama e renova periòdicamente com a lua e a serpente; vê nele um signo de imortalidade, sobretudo se o compara com o sangue dos animais que,

feridos, o derramam e morrem; torna-o, pois, matriz de todos os mistérios de renovação. A conspiração de silêncio que ainda hoje rodeia o fenómeno é indicativa da ominosidade que ele outrora haverá tido O impacto da menstruação como tabu paradigmático, originalmente imposto pelas mulheres e protótipo de todos os tabus já tinha sido analisado por R. Briffault, *The Mothers*[18]. Chris Knight propõe que esse primeiro "não" feminino, feito em sincronização para que os homens trouxessem a caça para o campo das mulheres, terá sido o arranque original para linguagem e cultura: "It is as if women could say to men "Go away!" not by shouting or speaking but simply - at the most primordial level - by bleeding from the womb, and it is as if this "naming potency" provided the basis on which the sea could say "Go away!" to the land, the night could say "Go away!" to the day, and all things "wet" could say "Go away!" to all things "dry". To disjoin polar opposites - the myths seem to be saying - is to create the cultural world, and the menstrual cycle, which periodically and relentlessly disjoins all marital partners, performs this creative role more emphatically and reliably than any other force known.„[19] Dentro desta perspectiva, ele reformula histórias como *A Bela Adormecida*, *O Capuchinho Vermelho* e *Jack and The Beanstalk* e, na sua peugada, procurarei também dar relevo a esta dimensão sempre que ela me parecer adequada ao contexto iniciático.

Da colectânea de Teófilo Braga seleccionei portanto alguns dos contos em que é mais evidente o esquema de Joseph Campbell (separação-iniciação-retorno) - a viagem iniciática. Em todos o herói/heroína executa a(s) tarefa(s) redentora(s) mediante uma viagem que de algum modo os educa e torna aptos a serem bem sucedidos. Ouvidos por uma criança, ou a um nível subliminal, o relato dessa iniciação exemplar funcionará por sua vez como iniciação[20]. E vemos aqui como se podem aproximar as funções do mito como modelo de ritos de passagem e do conto como iniciação, sendo possível estabelecer uma equivalência entre infâncias filo e ontogenética[21]. A relação que poderá haver entre essa iniciação e o resíduo mítico-ritualístico de cada conto serviu-me como postulado que me permitisse lidar com o texto tentando restituí-lhe a seriedade (a ominosidade!) que ele alguma vez teve. Considerei o seu conteúdo mítico e, com ele, a sua dimensão psicológica, porque é o próprio texto que suscita e provoca um isomorfismo de símbolos em que filo e ontogenia tendem a convergir. Não

tentei resistir a esse diálogo temendo que, ao pecar por rigor, se escoasse a realidade viva subjacente a estes "fósseis".

Na procura de um significado global para cada conto e de uma dinâmica de constantes que abraçasse as viagens dos contos seleccionados, uma perspectiva psicológica foi sem dúvida fecunda, mas tentei evitar o perigo de que ela se tornasse redutora. Bruno Bettelheim, que utiliza os contos pragmàticamente, como "paradigmas ou parábolas que nos ensinam como nos ajustar a uma realidade adulta„ [22] ao encará-los sob uma perspectiva freudiana, extrai deles uma imensa sabedoria mas redu-los a meros utensílios de educação infantil. E M. Louise von Franz especula sobre os símbolos encontrados ao longo dos contos que analisa, como veículos de investigação terapêutica. Análises deste tipo, por muito cativantes que sejam, ao devorar-lhes o conteúdo simbólico, deixam curiosamente empobrecidos os contos que a elas são submetidos. Von Franz, por exemplo, leva 58 páginas a analisar um conto espanhol[23] de que *As Cunhadas do Rei* da minha selecção é uma variante. A dinâmica nos dois contos é a mesma, mas, porque muitos dos símbolos que os servem são diferentes, pouco ganhei com a sua análise para a minha interpretação, àparte o recorrer ocasional à sua erudição em relação a símbolos semelhantes. Isto porque o conto parece não ser tomado por ela como uma entidade com a sua dinâmica própria - se assim fosse, uma estrutura equivalente serviria a ambos os contos. Interpretações desta ordem correm pois o risco de usar os contos como amorfos mananciais de símbolos para fins que ignoram o conto como um todo orgânico.

O método de Vladimir Propp[24] que, ao abordar o conto sob a perspectiva do predicado (e não do sujeito), o divide em unidades funcionais (e não em motivos) para assim estabelecer constantes no encadeamento da acção, alertou-me para a necessidade de encarar cada conto como uma unidade orgânica, e não o desmembrar em motivos, como faz von Franz ou como faziam os estudiosos da primeira metade do século, no intuito de os classificar e de lhes pesquisar a génese [25]. Posto isto, pareceu-me mais prometedora uma análise que se detivesse nos símbolos e não nas unidades de sequência narrativa - ficando atenta embora à semântica da sua dinâmica e ao tipo de estrutura em que o conto cristaliza.

Usando a terminologia de Jakobsen[26], diria que os contos se desenvolvem menos sob o eixo da metonímia do que da metáfora - serão os feixes semânticos que lhes determinam a forma. Gilbert Durand[27] apoia uma análise deste tipo quando sublinha que "só a análise dos isotopismos simbólicos e arquetipais pode dar a chave semântica do mito„[28]. E continua: "Plus que *raconter*, comme le fait l'histoire, le rôle du mythe [neste caso o conto; ver[28]] semble être de *répéter* comme le fait la musique„[29], vinculando a função semântica do *redobre*, característico, na sua classificação, do regime nocturno do imaginário. Ao ter em conta as triplicações e duplicações de motivos e personagens característicos dos contos populares, parece-me importante apoiar-me numa análise que valorize semânticamente esta dinâmica repetitiva, "encantatória„. Ao contrário de Propp, G. Durand considera o mito (ver[28]) como "um ser híbrido que tem tanto que ver com o discurso como com o símbolo„ cujos "tipos„ não são " relações funcionais mas sim estruturas semânticas e figurativas„; passo a transcrever: "...tout mythe a fatalement comme structure de base - comme infrastructure - la structure synthétique qui tente d'organiser dans le temps du discours l'intemporalité des symboles„[30]. Neste contexto, consideremos o enunciado de Propp de que o herói é o predicado, à luz do processo de metamorfoses nos contos (processo que por excelência acentua a acção, o predicado, uma vez que é este que determina o sujeito): Seja o corvo que de vilão se torna vítima e depois rei[31]; a menina linda que é fadada com uma cara de boi[32]; o pássaro ou peixe que, banhado numa bacia se torna num príncipe[33] - o relato dessas metamorfoses é no entanto só aparentemente um discurso metonímico, porque a metamorfose contém sempre, a um nível simbólico, a fase anterior a ela. Por outras palavras, a *acção* transformatória, o predicado, o elo metonímico, é também - e sobretudo - um símbolo, uma metáfora. Se falamos do conto como viagem iniciática vemos como esta é uma metamorfose alargada, em que o princípio contém o fim de que aquele é uma forma larvar. Como se o aparente discurso linear da acção se processasse por um incessante jogo de lentes e de espelhos que acabe por revelar em toda a sua glória uma imagem a princípio ténue e desfocada.

A metodologia de Lévi-Strauss, que se joga numa dinâmica de oposições binárias que parecem entrecruzar-se *ad infinitum* a preencher a grelha de um pressuposto monomito, é para mim pouco mais que uma incógnita. Suspeito que, aplicada à

análise de contos, enveredaria por labirintos fascinantes que, com sorte e arte, dariam acesso a novas prespectivas. Limito-me a registar-lhe o nome com respeito, que mais não posso nem sei. Se alguma vez há toques de "estruturalismo" nas minhas análises isso é apenas porque ele permeou de tal modo os últimos dez anos que não sou eu que o penso, é ele que se pensa em mim..."[34]

Concentrei a minha análise no texto de cada conto, valendo-me embora, ocasionalmente, de variantes portuguesas e europeias sem preocupações de inter-textualidade, impossíveis no âmbito deste trabalho - todo o estudioso de folclore consideraria "que é sempre arriscado basear uma análise numa versão só de um elemento de folclore,"[35] - valho-me da noção de que cada variante isolada tem o seu valor específico; e que, se é recomendável para uma ciência do folclore chegar à abstracção de uma "Normalform" através de uma análise extensiva de variantes[36], o meu intento é a análise semântica de cada um dos textos tal como ele se me oferece. Também excluo qualquer tentativa de examinar os contos dentro de um contexto regional português.

Esta série de análises não é pois mais do que uma arrancada; outras abordagens haverá que conduzam a interpretações diferentes de cada conto. Não pretendo que este trabalho seja mais do que o fruto de um diálogo íntimo entre o texto estudado e quem o estudou. Disto advém que, variando o sujeito, o resultado seja outro - nenhum errado, ambos enriquecedores. Empobrecedor seria perder essa relação de intimidade, procurando fazer da análise textual uma ciência exacta. Como sugeri no começo, o mistério de um conto/mito não se resolve, aprofunda-se. Embarquei neste estudo de viagens iniciáticas na esperança de, através dos contos analisados, delinear um rumo que os leve a bom fim. Desse bom fim dirá a conclusão.

INTRODUÇÃO - NOTAS

1. Publs. Dom Quixote, Col. Portugal de Perto, No 14, Lisboa 1987.

2. *Contos Populares Portugueses*, A.S e P.C. Soromenho, Vol.I, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa 1984.

3. *The Hero with a Thousand Faces*, pg. 31.

4. Ibid., pgs. 36-37.

5. "Myths and Fairy Tales„, Apêndice I a *Myth and Reality*, pg. 201.

6. Ibid.

7. *Morfologia do Conto*.

8. Lévi-Strauss, *Totemism*, Penguin 1969, pg. 163, defende a existência de uma "lógica elementar„ "which is the least common denominator of all thought [...] an original logic, a direct expression of the structure of the mind (and, behind the mind, probably the brain), and not a mere product of the action of the environment on an amorphous consciousness„ Lógica que condicionará a estrutura dos mitos. (Lamento não ter tido acesso ao original francês.)

9. Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, Introduction, pg. 5. Curiosa, neste contexto, a observação de M.L. von Franz de que "até cerca do séc.XVII era a população adulta que estava interessada em contos de fadas„ *The Feminine in Fairy Tales*, pg. 1.

10. M. Eliade, "Myths and Fairy Tales„ Ap. I a *Myth and Reality*, pgs. 196-7: "We never find in folklore an accurate memory of a particular stage of culture; cultural styles and historical cycles are telescoped in them. All that remains is the structure of an exemplary behaviour - that is, one that can be vitally experienced in a great number of cultural cycles and at many historical moments„ Propp vai ainda mais longe. Segundo a formulação de Isidor Levin, que comenta *As Raizes Históricas do Conto Mágico* (ainda por traduzir em inglês, francês ou português), para Propp "the content of a folktale did not arise simply as a reflection of actual reality as such, but rather from its denial. The narrative plot of folktales corresponds to the very antithesis of reality„ Is. Levin, *Journal of the Folklore Institute*, Vol 4, pg. 39.

11. Op. cit. por Stith Thompson, *The Folktale* pg. 386.

12. Para uma discussão das relações entre ritual e mito, ver W. G. Doty, *Mythography*, Cap 3, *Ritual, The Symbolic Intercom*, pg.72 e ss. E. R. Leach, cit. em Doty: "Myth (..) is the counterpart of ritual; myth implies ritual, ritual implies myth, they are one and the same (...) Myth regarded as a statement in words says the same thing as ritual regarded as a statement in action„

13. Jessie Weston, *From Ritual to Romance*.

14. M. Eliade, *Myth and Reality*, pg. 202.

15. *Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs*, N.J. Girardot, pgs. 274-300.

16. *Encyclopedia of Religion*, ed. M. Eliade, Vol VII, pgs. 224-238

17. *Emerging from the Chrysalis, Studies in Rituals of Women's Initiations*, Harvard U.P.

18. R. Briffault, *The Mothers*, Cap 16, "Tabu„.

19. Chris Knight, *Menstruation and the Origins of Culture*, University College London, 1987.

20. *The Uses of Enchantment*. Bettelheim não refere a palavra "iniciação", mas recomenda "contos de fadas" "in order to master psychological problems of growing up„ (pg. 6), o que vem dar ao mesmo...

21. Noção tentadora mas que reconheço deve ser tomada com reservas. G. Durand fala do "erro (...) das explicações históricas quando afirmam que a filogénese reproduz a ontogénese (...) afirmação analógica que pertence por seu turno ao domínio mítico„ *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, pg. 452.

22. Comentário de H. Bloom, *Driving Out Demons*, The New York Review, 23 (1976), pg.12, op.cit. em N.J. Girardot, *Initiation and Meaning*, pg. 278.

23. "The White Parrot„. M.L. von Franz, *Individuation in Fairy Tales*, Cap. I.

24. *Morfologia do Conto*.

25. Stith Thompson, *The Folktale*, ignora a obra de Propp, cuja *Morfologia do Conto* só foi traduzida em inglês nos anos 50. A classificação de Aarne combinada com a classificação de motivos de Stith Thompson (Aarne-Thompson) continua a ser a base de referência universalmente usada para os contos populares.

26. David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, Cap. II, pg. 91.

27. G. Durand, *Les Structures*. pg. 417

28. G. Durand engloba os contos nas suas formulações sobre o mito, considerando-os "ces mythes en voie de désaffection symbolique„ *Les Structures*, pg. 418.

29. Ibid. pgs. 417-18.

30. Ibid. pgs. 430 e 431.

31. *A Noiva do Corvo, Contos Populares do Povo Português*, pg. 133.

32. *A Cara de Boi*, ibid. pg. 83.

33. *Cravo, Rosa e Jasmim*, ibid. 98.

34. Lévi-Strauss, na introdução a *The Raw and The Cooked* (não tive acesso ao original francês) propõe-se demonstrar "not how men think in myths, but how myths operate in men's minds without their being aware of the fact,,, Peregrine Books, 1986, pg.12.

35. Alan Dundes, *Study of Folklore*, pg. 110

36. Conceito da escola finlandesa comentado em Girardot, *Initiation and Meaning* pg. 276.

## A CARA DE BOI[1]

*Era um rei que tinha três filhos.*

Assim abre o primeiro conto, um começo tópico que logo nos detém. Um rei, centro de um mundo tal como ele é, de uma realidade vigente, aceite, concreta. Nos termos de Jung, "o consciente colectivo". Uma ordem velha, pronta a ser renovada; mudando o rei, revigora-se o mundo de acordo com o que virá a ser o novo rei. É assim nos contos de fadas; e a leitura de *The Golden Bough*[2] convence-nos de que também era essa a visão do mundo que outrora tornava precária a vida dos reis e sacerdotes.

Três filhos. Os dois mais velhos; e o mais novo. Uma tríade, que de tão familiar, o conto começa por percorrer em frases breves; porque é implícito já para quem ouve que é o destino do terceiro que importa. Porquê esta triplicação quando os dois primeiros elementos parecem ser sempre esboços frustres do terceiro? Estamos tão impregnados da magia do tempo três, aquele em que há êxito, que não vemos o imperativo quase reflexo da necessidade que dois o precedam, como na arrancada para uma corrida (um, dois... três!). *Dois* tornam-se dinâmicos quando impulsionam o terceiro. Nos contos essa importância dinamizadora nunca é ignorada, é uma repetição com valor semântico e faz parte do ritmo que o estrutura.

Três filhos, portanto, de que só o mais novo não recusa a aventura a que o rei os incita: *Ide correr mundo. O que trouxer a mulher mais formosa é que há-de ficar com o meu reino.* A selecção será pois feita através da escolha de uma mulher.

*Era um rei que tinha três filhos.* Embora haja uma raínha, esta abertura defronta-nos com um mundo masculino e a incitação do rei é assim uma chamada à procura do feminino, da alma - "my lady soul" - a Chéquina[3] exilada que é preciso encontrar para que o mundo se renove. Numa formulação jungiana, diríamos que do consciente colectivo (rei e reino) está ausente a *anima*, seu inconsciente; e que a revivicação do "reino" depende da sua emergência[4].

Os dois irmãos mais velhos recusam a aventura[5]. Sem sairem do reino *acharam logo* mulheres que se definem pela sua formosura (implícito pois que a formosura que se busca é doutra ordem) e por serem filhas de uma padeira e de um ferreiro. Os pais, por sua vez, definem-se por profissões que cobrem necessidades materiais básicas e abarcam a terra que, como coisa explorável, é agricultura (o pão) e indústria (o ferro) - nada mais. A escolha dos irmãos mais velhos é afinal uma glosa desse consciente colectivo, cuja dominante é masculina.

*O mais novo andou por muitas terras, sem encontrar mulher que lhe agradasse.* Separa-se do espaço inicial, e a medida do seu desejo predestina-o. A sua procura vai evidentemente além da realidade visível. Sai do reino, entra no deserto, *um descampado, cheio de fadiga.* A viagem que atravessou o visível cansou-o. Pára, desce do cavalo, suspende a procura física. Num descampado não há visível que o prenda. É pois noutra dimensão, *deitado a uma sombra*, que lhe dá *então na vista uma casa muito alta sem porta nenhuma, e só bem lá no alto é que tinha uma janela.* Num descampado, uma torre. No vazio, erecto, o desejo, um imenso e impossível desejo. Perante a inacessibilidade e a altura sabe que não precisa de procurar mais. A torre, imagem do desejo masculino, é contudo cenário de uma constelação de símbolos de cariz feminino: contém, é receptáculo da mulher procurada, e é análoga à mãe, que a controla e é sua equivalente semântica[6]. *Esteve ali durante muito tempo até que (...)* Veremos noutros contos que a espera, a sumbissão ao tempo numa viagem iniciática é em regra feminina, feita por uma mulher. Aqui ajusta-se a teoria de Propp de que o que interessa é o predicado. Esperar e ser esperado, o verbo passivo e activo são, para o imaginário, permutáveis, diz-nos G. Durand[7]. E é o esperado, neste caso, que é feminino, o puro feminino, o mistério da emergência da *anima*.

A primeira prefiguração do feminino que se lhe depara é *uma velha* - uma das faces da Grande Deusa[8], a velha, a bruxa. Veremos adiante como a real aceitação desta é levada a cabo pela heroína /metade feminina do herói. Por ora, esta mãe ctónica da formosura procurada não é confrontada, é apenas o meio de acesso àquela outra. Depois da longa procura, do deserto, do silêncio, a palavra ouvida *Arcelo! Arcelo, solta o teu cabelo*, é um "abre-te- Sésamo" que o herói repete,

imita. Veremos como esta palavra usurpada vai diferir da palavra a que se obedece - a primeira, prerrogativa do herói, a segunda, da heroína. De qualquer modo o poder do verbo é, no conto, certamente feminino, pertence a essa mãe que é matriz da realidade que o herói busca e de que o reino precisa para ser renovado.

A condensação do feminino, ou do amor, na imagem do cabelo é arquetipal. Aqui, não só ele prefigura, pelo seu tamanho, a beleza da mulher procurada - *uma trança de cabelo tão comprido que ficou espantado com a sua beleza*[9] - mas, solto, é via física de acesso à união do herói com a heroína, do *ego* com a sua *anima*. Cabelo solto mas entrançado, não só eros como elo de união. Assim, a imagem do herói que, para superar os obstáculos que o separam da amada se arrima à sua trança, projecta uma nova dimensão a este antiquíssimo símbolo do cabelo; aqui, também cordão que conduz a esse interior da torre, *omphalos* que liga mãe e filha, evocativo ainda desta atmosfera de todo um primordial feminino. Ainda a outro nível, que conjuga o feminino com o sublime, se *arcelo* é *ao céu* como sugere T. Braga[10], a trança é caminho e indício de uma formosura celeste, que só pode ser contemplada subindo, passando da terra ao céu - morrendo pois para a ordem anterior ou para a ordem do visível - onde ao herói é dado contemplar *a cara mais linda do mundo*. Esta "subida" do herói a outro plano de realidade é tremendamente evocativa de todos os mitos ameríndios tipo "bird-nester", exaustivamente analisados por Lévi-Strauss[11] (com o seu equivalente inglês em *Jack and The Beanstalk*) e cuja contraparte em rituais iniciáticos está amplamente documentada[12].

O herói encontra enfim o que procura, *assim ganho o reino de meu pai*. O achado é tão vital que mais lhe vale morrer do que regressar sem ele, *e se não quiser vir, lanço-me desta janela abaixo*. E a aventura desdobra-se agora em duas.

Para o príncipe o tempo é o do regresso /fuga[13], com o prémio da sua procura. É Orfeu trazendo Eurídice. Para a menina este é o começo da sua viagem, a sua separação de uma primeira unidade com a mãe.

Examinemos agora esta heroína, contraparte feminina do herói. Frágil, amedrontada, vive passiva prisioneira da mãe, em simbiose com ela se considerarmos a torre como extensão desta. Mãe e filha formam, por enquanto, um magma primordial, indiferenciado, percebido agora, no ponto de cisão, como um reino de terror - o terror de nascer. *A menina deu um grande ai de surpresa e aflição: Vá-se, senhor, que pode vir a minha mãe.* Para a menina a velha é agora mãe e bruxa, *capaz de (...) causar* (ao herói) *todos os males que há.* Curioso que a menina não teme por si, mas pelo príncipe. Se por um lado isso é indício de uma consciência incipiente de uma nova aliança e dos perigos que ela implica, esse não temer por si provirá também da noção de indiferenciação entre as duas - fazendo parte da mãe não é pensável que esta lhe possa fazer mal. Mas a diferenciação é inevitável como a aurora emergir da noite e entrar no dia, a consciência emergir do inconsciente ou o espírito incarnar; como a filha desidentificar-se da mãe ou como a separação que qualquer nascer - ou renascer - implica.

Contudo é ainda presa da órbita da mãe que a menina se arranca dela, e do útero/torre com o cordão da trança. Hesitando entre dois mundos ela é passivamente forçada pela determinação do herói.

Mas também é a partir do momento em que, fugindo num só cavalo, o príncipe e a menina formam uma díade e se tornam um; e a aventura, embora diversificada, pode continuar a ser lida ou como a do herói que a si mesmo se encontra - completando-se ao trazer o invisível para a ordem do visível; ou como a aventura da heroína, viagem do espírito que embarca na carne e se submete às contingências da matéria. A força dessa matéria é patente no cavalo: o cavalo de que o príncipe se separa, desmontando-o, quando cessa de procurar no visível, e a que regressa com a menina quando é necessário que fujam da esfera da torre e da velha; o cavalo, òbviamente insensível ao apelo desta, *Pára! Pára, filha cruel! Não me deixes só no mundo*, que é também um prolongamento da vontade do herói, digamos que, sendo o *animus* da díade, é um aspecto do príncipe.

É fatal e necessário que a heroína não regeite o segundo apelo da mãe, *Olha para trás, ao menos, para receberes a benção da tua mãe*, e se volte para trás,

se religue e fique aberta à ambiguidade da sua benção/maldição: *Eu te fado, que essa cara linda que tens se torne numa cara de boi.* Regeitar-lhe a benção seria desligar-se desse seu princípio feminino e ser engolfada no mundo puramente masculino do príncipe e cavalo; seria trair a procura do herói com a sua possibilidade de regenerar o reino. Submeter-se à sua benção será ter que assumir a vergonha e a fealdade da carne, ficando marcada por ela - com uma cara de boi. Uma leitura psicológica porá em evidência nessa cara de boi o choque do espírito com a matéria, o amor espiritual quando se torna físico, a tristeza e a vergonha de ser corpo - e, na unidade que príncipe e menina agora formam, esse desencanto seria tanto vivido pelo herói, que sonhou espírito e encontra carne, como pela heroína que cresce e perde a inocência. É esse minotauro que os verga, produto do amor incarnado, do encontro entre o sublime e o humano, que ambos terão que assumir oficiando-o num altar de humilhação - o reino do visível, a corte do pai.

Se a cara de boi é maldição resultante da imersão do espírito na matéria, ela é também um sinal do princípio feminino - paralela ao cavalo em relação ao princípio masculino. É a figura emblemática da grande deusa arcaica nas civilizações suméria e minóica, associada sempre com o touro lunar que precede o cavalo solar das civilizações patriarcais. O boi será uma "difamação mitológica", expressão que, na terminologia de J. Campbell[14] designa o processo de eufemização negativa que se processa no mundo patriarcal em relação a valores femininos; o boi é também o touro a que é posto o jugo[15], o selvagem tornado manso, é pois a "domesticação" desse touro emblemático, tão inaceitável numa cultura patriarcal como uma menina com cara de boi na diurna corte do príncipe.

Parece-me também evidente que esta drástica transformação da *cara mais linda*, benção e maldição (*the "curse"*!) outorgada pela matriz feminina às suas filhas quando crescem é, sem dúvida, o sangue menstrual, aqui na sua face de degradada estampa da maturidade feminina. É curioso ver, neste contexto, como em silhueta o útero e ovários são a estampa de... uma cara de boi[16].

A *benção* da mãe assinala também o arranque da heroína para a sua viagem iniciática. À confinação da donzela púbere segue-se, pois, essa outra forma de a tornar tabu, esse sinal que a submete ao jugo de um tempo cíclico. Nas iniciações necessárias para que ela seja considerada núbil[17], a confinação e o pintar ou tatuar do corpo são rituais que, dando-lhe um valor cósmico, assinalam a transição crucial da mulher marcada pela menarca[18]. Nos contos analisados essa transição, essa "passagem", manifestam-se na viagem, mas incidem particularmente, como veremos, no transpor de um limiar (passando para outra realidade no acto de colher flores, em *Cravo, Rosa e Jasmim*; passando-se para o lado do corvo casando com ele, em *A Noiva do Corvo*; transpondo o limiar do *quarto dos mortos* - que ensanguenta quem lá entra - em *A Mão do Finado*). Aqui será do sair da torre, que decorre a "benção" da mãe.

Nessa benção a menina recebe, pois, a estampa da mãe, desse aspecto nocturno e difícil da Grande Deusa. Mais uma vez o conto é dócil às interpretações que dele fazem os mentores de T. Braga, a saber, de que a velha é a noite, a filha a aurora e o príncipe o sol (o dia).

O termo da iniciação do herói será manter a fidelidade à sua visão primeira - não duvidar que a *cara de boi* é aquela *cara mais linda do mundo*, essa experiência que a sua aventura conquistou. Implícita essa fidelidade por parte do herói, a sua aventura suspende-se atendendo o desfecho. Regressa ao reino do pai cheio de uma sabedoria, a da escondida formosura da noiva, que não é aceite - a não ser por essa outra mãe, a raínha, que acredita sem ver. O sublime é, para os não iniciados, ridículo.

O tempo do regresso do herói cruza-se com o da iniciação da heroína que será o mergulho no mundo das aparências onde não é reconhecida, em submissão ao mundo da sua realidade original - à mãe. A sua fidelidade a essa divindade terrível é, pois, tarefa exclusiva da heroína. Tal como à Medusa, não cabe ao herói confrontá-la; pôde enganá-la para atingir a filha. Mas é à heroína que cabe submeter-se a essa deusa de que ela não é mais do que o seu aspecto radiante - quando em submissão for aceite e integrada a sua face (fase!) inaceitável. Como ambos formam uma unidade (e, lido de uma perspectiva jungiana, é do *ego* e da

sua *anima* que se trata), a iniciação da heroína, deusa humanizada e contudo fiel à sua divindade, é necessária para que a visão do herói se torne manifesta.

Na dura passagem da sua hediondez para a apoteose a menina é pois guiada, auxiliada pelas dua "mães", a rainha e a bruxa. Ambas são complementares quando uma lhe pede obras - o bordar do lenço - e a outra passiva aceitação. A aprendizagem de tarefas femininas, conduzida por mulheres mais velhas que desempenham o papel da mãe, acompanha inúmeros rituais de iniciação[19]. Mas de facto aqui a heroína não *faz* nada. Apenas chora - sofre - e obedece[20]. Veremos noutros contos como a iniciação feminina consiste nesta passiva aceitação. Aqui esse *não fazer* releva mais uma vez do contraste entre a ordem do mundo masculino do príncipe, vinculado na acção - lembremos como as noivas dos irmãos mais velhos são definidas através das profissões dos pais na sua acção de domínio da terra; lembremos também como é deixando de agir, desmontando do cavalo e descansando, que o príncipe descobre o que procura - e o mundo da *anima*, invisível (porque até então inexistente na velha ordem), a ordem da intimidade do ser que não se exterioriza em actos. É enfim o mundo diurno da acção e do domínio em contraste com o mundo nocturno do repouso e do sofrer passivo.

A rainha pede um acto no bordar de um lenço e recebe um milagre: numa noz (*in a nutshell*!) um cosmos perfeito. *A rainha quebrou a noz e ficou pasmada com a mais fina cambraia, bordada com flores, ramos e aves.* Esse pequeno universo fechado dentro de uma semente (uma noz como podia ser um ovo) é bem um sinal que a obra perfeita não é a que se faz mas a que se engendra. E faz sentido que a pequenez da noz, continente desse minúsculo mundo, nos remeta para o "encaixamento" (*emboîtement*) e guliverização característicos do regime nocturno formulado por G. Durand[21].

As noivas dos irmãos mais velhos mais não sabem do que *mandar fazer*. Nem elas nem a menina bordam, afinal, o lenço. Mas, embora não o borde, a menina não engana a rainha como as outras - fechado numa noz, é evidente e significativo que o lenço não é obra física das mãos dela; "trabalhou" chorando e obedecendo. Aqui, como no episódio final, a menina e as cunhadas *parecem*, participando num

mesmo engano, actuar da mesma maneira. Equivalem-se no mundo das aparências, mas enquanto a heroína está ligada e é fiel a uma outra ordem que segue e a que obedece, as outras movem-se e actuam nesse mundo das aparências, que se domina sem o sofrer, mundo a que pertencem como meninas do reino e filhas de seus pais[22].

A obediência ao apelo que originou a maldição coincide com a obediência ao apelo que a destrói, - *Olha para trás. E assim que a filha voltou a cara, continuou:* - *Fica com a tua formosura.* O acto de olhar para trás, que primeiro significou uma separação imperfeita e prematura e portanto punível - arrebatada, a deusa incarnara sem saber abandonar a divindade e sem saber ser carne - é, passada a expiação num exílio de fealdade, o acto que, ao restituir-lhe a formosura perdida, opera a integração. Para a heroína, o presente, o mundo masculino e material do príncipe, passa a incorporar o passado. Para os outros, ela manifesta no mundo a beleza celeste. Uma mulher belíssima, o emergir do feminino no visível, a apoteose, o preço de um reino. Diz J. Campbell no capítulo sobre a Apoteose[23]: "We are taken from the mother, chewed into fragments and assimilated to the world-anihilating body of the ogre (...) but then, miraculously reborn, we are more than we were„.

O desfecho jocoso é, no plano do riso, uma glosa do motivo da cara de boi e confirma a soberania da heroína em relação às duas cunhadas; o tema da beleza escondida no peso da matéria quando esta é aceite e "sofrida" em vez de ser dominada ou usada por um agir de índole masculina. Mais uma vez as acções da heroína e das cunhadas parecem equivaler-se. Tanto uma como as outras enchem as mangas de toucinho. Mas enquanto a menina age em obediência e fidelidade a uma ordem que as outras ignoram - nesta prova derradeira de submissão agora gratuita, em que já não está em jogo a sua formosura - as cunhadas imitam-na. *Pensando que era moda*, usam o toucinho para se igualarem à eleita - para proveito próprio, como os pais usam o trigo ou o metal. A diferença é pois entre a aparente degradação da heroína, que é submissão à humildade da matéria em obediência a uma ordem que transpõe as aparências e as transfigura - e a degradação real, prefigurada nas cunhadas, para quem o toucinho nunca pode deixar de ser toucinho, e que são destruídas quando, sacrilegamente, pretendem

participar do jogo divino em que sublime e ridículo se cruzam, as duas ordens de realidade se interpenetram, e a cujas regras elas são cegas.

As noras que, com a menina, são, não esqueçamos, a contraparte dos três irmãos, porque não ultrapassaram os limites da contingência humana (os irmãos recusaram a aventura, não saíram do reino) sucumbem a essa mesma contingência. Para elas o fim é a derrota e a vergonha, para a heroína o fim é a transfiguração necessária para que o herói tome posse do reino de seu pai.

Em resumo, a aventura do herói foi a de ir buscar o invisível para o espaço do visível, trazer o céu à terra - encontrar a sua *anima*. Simètricamente, a aventura da heroína foi assumir a condição da matéria, do visível no seu nível mais humilde, e resgatá-lo assim para o espírito, tornando o invisível manifesto no visível, o céu manifesto na terra. Começando por ser prisioneira do espírito provoca a sua ira quando é arrebatada pela matéria. Medianeira entre as duas realidades, ela sofre o peso da matéria mantendo-se fiel à sua matriz divina, a mãe. Apaziguada esta, a heroína opera a harmonia que a torna rainha. A apoteose resultante da aventura de ambos, herói e heroína, será a integração do espírito na matéria - ou da *anima* no *ego* - numa síntese superior à da antiga ordem. *O rei entregou a corôa ao filho mais novo*, o reino é renovado.[24]

A CARA DE BOI - NOTAS

1 - *Contos Tradicionais do Povo Português*, pgs. 83-85. Index de Aarne No 425 - A donzela cativa na torre. O conto é semelhante a Rapunzel até ao episódio que dá o título ao conto.

2 - J G Frazer, *The Golden Bough*, Abridged Ed., Macmillan Press 1978.

3 - Chéquina, o último dos dez Zefiroth no *Zohar* de Moisés de Leon, discutida por H. Macedo em *O Significado Oculto da Menina e Moça*, Moraes Editora, 1977.

4 - M. Louise von Franz, *Redemption Motives in Fairy Tales*, Inner City Books 1980, pg. 83. As interpretações jungianas são baseadas nas de M. Louise von Franz (ver Bibliografia).

5 - J. Campbell, *The Hero with Thousand Faces*, pg. 58.

6 - Significativamente, um dos epítetos da Virgem Maria é "Torre de Marfim". E não esqueçamos a "Torre de Leite", essa metáfora poderosíssima com que António Nobre descreve a mãe.

7 - *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, pgs. 225-268, "Les Symboles d'Inversion„.

8 - Erich Neumann, *The Great Mother*, Princeton University Press, 1972, pg 38.

9 - Um dos rituais de iniciação feminina é o cortar do cabelo. A trança longuíssima poderá também ser indicativa de uma donzela cuja iniciação vai tardando...

10 - A erudição de T. Braga está, evidentemente, enfeudada às teorias da época, sobretudo à teoria filológica solar de Max Müller que teve inúmeros adeptos no virar do século. O seu exclusivismo deitou-a a perder mas creio que, como uma achega, ainda é enriquecedora. Para um apanhado histórico dos debates da época, ver em *The Study of Folklore*, Alan Dundes, *The Eclipse of Solar Mythology*, Ricard Dorson, pgs. 57-83.

11 - *The Raw and the Cooked*, Peregrin Books 1986, pg.35, *The Bird Nester's Aria* e toda a "sinfonia" que dela decorre.

12 - "In the two American continents, the climbing of a tree or a sacred pole plays an important role not only in puberty initiations„ Outra finalidade do subir da árvore ou mastro: "to meet with the gods or heavenly powers in order to obtain a blessing, whether a personal consecration, a favour for the community or the cure of a sick person.„ s.v. "Initiation„ M. Eliade, *Encyclopedia of Religion*, pg. 228.

13 - *The Hero with a Thousand Faces*, pg.172.

14 - J. Campbell, *Occidental Mythology*, pg. 86.

15 - Na viagem feminina essa simbologia do jugo associada à lentidão bovina tem associações semânticas com os sapatos de ferro de *A Noiva do Corvo*, conto analisado adiante.

16 - *The Wise Wound*, Penelope Shuttle and Peter Redgrove, Penguin Books 1980, pg.178 "*the human (and divine) womb is two-horned with its Fallopian tubes. It is the emblem of fertility and containment, and the sacred bucranium or ox-head decorating Greek and Roman temples was a womb emblem*„

17 - Em *Folktales Told Around the World*, ed. de R.Dorson pgs. 388-426, há um curiosissimo "cautionary tale" Sul Africano (Xhosa) sobre uma menina que se quis furtar aos rituais de iniciação, *Mbengu-Sonyangaza's Sister*.

18 - A reclusão, tatuagem, "massagens" que transformam, estão amplamente documentadas em B.Lincoln, *Emerging from the Chrysalis*.

19 - Se equacionarmos bordar com tecer então as ressonâncias simbólicas são profundíssimas. "The symbolism of [spinning and weaving] is highly significant; in the final phases of culture we find them raised to the rank of a principle explaining the world. (...) In some cultures, after the seclusion of the girls is ended they continue to meet in some old woman's house to spin together...„ M. Eliade, *Myths, Rites, Symbols*, Ed. W.C. Beane and W.G. Doty, Harper Colophon Books 1976, pg. 415.

20 - Num documentário sobre as tradições exogâmicas dos Masai, *Masai Women*, (realizador Chris Curling, 1974) a noiva é recebida pela aldeia do marido com insultos e apupos indutivos a que ela chore. Este choque intencional funciona como uma catarse que a ajuda a resolver as suas ansiedades latentes - saudades do que deixou e apreensões em relação ao que vai encontrar.

21 - *Les Structures, pgs. 233 e ss.*

22 - Este conto, como tantos outros, encoraja as ligações exogâmicas, que são preferenciais na maioria dos grupos tribais. Ver Marvin Harris, *Cultural Anthropology*, pgs. 153-157.

23 - *The Hero with a Thousand Faces*, pg. 133.

24 - Como resumo, parece-me adequada esta leitura "idealista/jungiana", consciente embora da "espessura semântica„ (*Les Structures* pg. 413) do conto que, como vimos, se desdobra com docilidade a leituras de outras ordens.

## AS CUNHADAS DO REI[1]

A exposição de uma situação inicial de carência[2] tem neste conto um relevo particular. A ela se dedica todo o primeiro terço da narrativa que é, simultâneamente, a exposição da génese dos heróis, as três crianças. A peripécia da sua génese é o expoente dessa situação de carência e, como tal, predestina-as para a resolver. É, pois, um conto de evidentes características messiânicas, até pelo desenvolvimento dado ao prólogo que impulsiona a viagem inciática /salvífica dos heróis.

Um rei procura, escuta. *De noite pelas ruas acompanhado do seu cozinheiro e do seu copeiro, disfarçado, escutando pelas portas.* Insatisfeito, o rei sai do seu território, o palácio, e procura na noite, escutando. Traz consigo as suas sombras, os criados.

De um lado uma tríade masculina em que a hierarquia existencial é explícita. Um é o rei, um máximo adquirido *a priori*, o poder de controlar a superfície do real - e a materialidade desse real incarnada em dois criados que representam prazeres orais, o comer e o beber. E uma tríade feminina, a das três irmãs, de começo indiferenciadas e cuja hierarquia implícita se revela quando exprimem as suas preferências - em simetria exacta à situação explícita do rei /copeiro /cozinheiro.

O que cada uma enuncia revela também o conhecimento das irmãs mais velhas de que o rei não anda (não funciona, não existe) sem o complemento das suas sombras. *Se um fosse o rei, já eu sabia quem eram os outros (...) um era o cozinheiro (...) o outro era o copeiro.* Implícita já aqui a sua capacidade de manipular o rei no que nele são as suas sombras.

A mais nova parece desconhecer essa tripla manifestação do rei e, imaginando-o na companhia dos seus pares para logo os descartar como inferiores, elege-o para si. *Eu não sei quem eles são; mas ainda que fossem condes ou duques antes queria casar com o rei (...).* Esta sua ignorância - ela escolhe uma realidade

superior mas não a integra - virá a ser expiada por ela e corrigida pelos heróis, como veremos.

As irmãs mais velhas fundamentam a sua escolha numa satisfação sensual, egoísta e imediata *(...) porque havia de ter bons souflés* ou seja, satisfazia a minha oralidade primária; *porque havia de ter bons licores*, ou seja, gratificava também uma necessidade grosseira do espírito. Uma leitura freudiana sugeriria também uma fixação em fases pré-genitais de prazer.

A irmã mais nova não só ignora aquelas categorias de prazer (ignorando se seriam o cozinheiro e o copeiro que acompanhavam o rei), mas, além de ser um dar e não um ter que fundamenta a sua escolha, declara o rei não um fim mas um meio de realizar uma tríade futura de uma ordem superior à do rei ou à sua. *Antes queria casar com o rei porque lhe havia de dar três meninos cada um com a sua estrela na testa.*

Esta anunciação profética predestina-a (diz Novalis que destino e alma são dois nomes para o mesmo princípio) ao mesmo tempo que provoca uma mudança qualitativa no desenrolar do conto. Antes, a noite, uma zona de cegueira, escuridão onde, como num sono se exprimem desejos e só vozes se ouvem; rei e criados, fora do palácio, ouvem vozes, desejos; as irmãs vêem só vultos, sonham. Agora, o conto prossegue abrindo-se no dia, no palácio, território onde o rei, que tudo pode, realiza os desejos de cada uma.

Os sonhos, que de dia, na sua realização manifestada e consciente envergonham as irmãs mais velhas, exaltam a irmã mais nova. Os daquelas eram sombras, como sombras do rei são cozinheiro e copeiro; os da mais nova apontavam para uma realidade superior que o rei, seu instrumento, prefigura. Copeiro e cozinheiro são uma virtualidade que incarna nas duas irmãs, são elas que actuam, realizando a potencialidade negativa das sombras. Assim também a mais nova realiza, sem o rei o saber, a sua potencialidade positiva[3] Tal como em *A Cara de Boi*, a realização dos príncipes é feita através das suas mulheres. Reparemos também nas conotações negativas que tem no presente conto o agir feminino[4].

A um nível explícito é inveja o que move as irmãs a trocarem os meninos por cães. Funcionalmente essa troca é a invalidação da realidade superior sonhada pela irmã mais nova, realidade que permanece escondida, exilada, nocturna. Neste contexto os cães que a menina parece ter dado à luz equivalem semânticamente à cara de boi da menina no conto anterior. São os valores inferiores das irmãs mais velhas - extensões do cozinheiro e copeiro - que se tornam a realidade diurna e aceite. A noite indiferenciada do princípio dá lugar a um dia de sombras em que são reais os sonhos negativos e invalidados os sonhos proféticos.

O rei sabe e pode o que quer, casando com a irmã mais nova. Mas, submetido às suas sombras - agora "activadas" nas mulheres do cozinheiro e copeiro - só é capaz de ver a realidade que estas lhe oferecem, os cães pelos meninos de estrela na testa. A irmã mais nova, portadora de uma realidade que iria subverter a velha ordem (das sombras, dos baixos desejos), é prematura nesta velha ordem e portanto sua vítima (tal como a Cara de Boi no conto anterior). O amor do rei resiste às duas primeiras investidas das trocas dos meninos por cães, mas sucumbe à terceira - como se tivesse que aceitar a realidade das duas partes que em si próprio eram inferiores, mas não tolerasse a contaminção do todo, da terceira: na mulher que escolhera, na menina que havia nascido, na sua *anima*. A sujeição às suas sombras sujeita-o a ele e, por extensão[16] a mulher, os filhos, o reino. Estamos, pois, num reino de sombras. À mulher *mandou-a enterrar até à cinta no pátio do palácio, para que todos que entrassem ou saissem lhe cuspissem em cima*; ou seja, torna-se subterrâneo, erradicado do consciente, *enterrado*, o que nela gerou vida nova e promessa; o que nela foi sonho, profecia, é cuspido, degradado. Estamos num reino em que a mulher é percebida como de tal modo impura que em vez de produzir seres humanos, parece produzir animais - está solta a imaginação dos tabus menstruais![17]

As crianças são os heróis deste conto, e é como crianças (numa terceira tríade agora infantil) face a adultos que vão ser iniciadas na recuperação desse feminino avilтado trazendo com elas a verdade de uma nova ordem. Foram profetizadas, têm uma estrela na testa; são, logo ao nascerem, *botados ao rio numa condessinha*, são pois "crianças divinas" com todos os ingredientes dos

heróis predestinados[20]. Ameaçam a velha ordem só pelo facto de nascerem com uma estrela na testa, cumprindo assim a profecia da terceira irmã e, como tal, são submetidas a um primeiro baptismo (*botados no rio...*), que as lava de toda a degradação do palácio e as transporta para uma realidade oposta, a casa do moleiro. É curioso notar que um moleiro, tal como um cozinheiro ou copeiro, está relacionado com a oralidade. Mas a sua responsabilidade pela sobrevivência das crianças torna sacramental a função de atender ao seu crescimento. Elas têm, assim, a infância paradigmática do herói mítico - levadas na água *numa condessinha* como Moisés, crescendo em simplicidade como Percevel. O moleiro protege-os encobrindo (dos outros e deles próprios) o seu sinal de predestinação (tal como a mãe de Percevel nunca lhe fala de cavalarias, como do palácio da Bela Adormecida são banidos fusos e rocas): *fez-lhes umas carapucinhas para encobrir as estrelas de ouro que tinham na testa.*

E começa, enfim, a aventura. A crosta regional do conto transforma a personagem auxiliadora na figura de Nossa Senhora; e num cenário de peste o incidente que propicia o regresso. A peste funciona aqui como a chamada à aventura - sendo espelho do alastrar da degradação do reino ( mergulhado nas sombras do rei) é ela que, precisamente, motiva o regresso salvador desse triplo herói. Curioso que Nossa Senhora figura na interpretação do narrador mas está ausente da consciência dos heróis que só a invocam como *a pobrezinha.*

Recorrente noutros contos, o palácio mágico é espelho ou consciência que se ergue defronte do palácio corrupto do rei. É tanto assim que as crianças são logo reconhecidas pelas tias, para quem os carapucinhos não velam a verdade. Em simetria com *a pobrezinha*, a bruxa mandatária das tias é a força que as incita à aventura, numa iniciação em que elas adquirem os troféus que instauram uma nova ordem e os meios de desenterrar, com a metade escondida da mãe, a verdade. Bruxa e *pobrezinha*, diabo e anjo, são complementares na consecução da aventura redentora. Uma impulsiona e a outra guia; uma acorda o desejo (como a vida), a outra pauta-lhe um sentido, põe ordem no caos. São afinal duas faces duma mesma força criadora - o percurso iniciático torna-as, no fundo, aliadas. Assim, para os perder, a bruxa *disse ao mais novinho para entrar no jardim e apanhar um papagaio. Ele disse-lhe que não; vai o mais velho como animoso,*

*disse: - Pois vou eu. E assim que entrou perdeu-se lá dentro e ficou encantado em leão.*

Temos, pois, um jardim encantado, o centro da aventura, um *hortus clusus* que encerra todos os perigos e todos os troféus. Quem nele entra, desce ao umbigo do mundo, mergulha no inconsciente - feminino porque é o feminino que, no reino, está soterrado e degradado. Feminino em toda a sua dimensão terrível e salvífica - como já o prefiguram a bruxa e a *pobrezinha*, como já o prefiguravam as irmãs e a mãe dos meninos. Um jardim como uma goela ou vagina cósmica, aberta a quem entra e, como a morte, fechada a quem quer sair. É neste cosmos iniciático que se vai jogar o destino do reino através da tríade infantil que será o seu renovo, o seu futuro. Toda a simbologia do jardim está extremamente codificada nesta variante da versão mais completa analisada por M. L. von Franz[9]. Na nossa versão o menino transforma-se em leão e é salvo pelo irmão mais novo que o fere com uma lança dada pela *pobrezinha*, depois de aquele já ter apanhado o papagaio. Para os heróis crianças o jardim é uma versão da floresta do herói adulto. É o ponto de não retorno que transforma o herói num animal feroz. O leão, que a ousadia do menino mais novo libertara nesse fulcro de toda a força, o jardim, precisa de ser ferido pela lança do irmão para "morrer" e assim devolver o herói a si próprio. Parece ser, contudo, enquanto possuído por esse "rei" heráldico e terrível que ele consegue agarrar o troféu desejado. Esta a primeira viagem aos abismos incontroláveis de si mesmo. Ambos fogem do jardim, desse horror que os quer prender. Regressam com o papagaio, a voz da verdade, só alcançável depois do conhecimento adquirido nessa tenebrosa incursão. A função do papagaio é, pois, revelatória. Ao falar da simbologia do papagaio, M.L.von Franz menciona uma série de histórias árabes, o *Tuti-Nameh*[10] que contém um poema que compara o papagaio (neste livro o equivalente à Sherazade das *Mil e Uma Noites*) a Maomé, *Maomé o eleito, o pássaro falante*. Von Franz equaciona-o também com Hermes-Mercúrio, "que fala a verdade ... e traz portanto toda a espécie de dramas a um fim positivo„[11].

A segunda aventura no jardim é incitada pela menina, a mais nova das três crianças, que fora aliciada pela bruxa com a existência de uma *Árvore que deita sangue e da Água de Mil Fontes* que, diz o conto, a menina quer *para enfeitar os*

*jardins do seu palácio*. Equivalentes à Árvore do Mundo e à Água da Vida, são ambos arquétipos de uma riqueza inesgotável (de que o santo lenho e a água baptismal são derivados manifestos na cultura cristã). Engastados aqui como jóias inúteis (para enfeitar jardins...) parece-me fútil, dada a sua imediata inutilidade funcional no conto, embrenhar-me em especulações sobre o seu simbolismo. Quanto ao seu significado pontual posso apenas sugerir, pelas suas conotações sacrificiais e de regeneração, que a árvore, enraizada, sangrando, é um equivalente semântico da mulher semi-enterrada, sua exaltação sacramental; e também podemos equacionar com essa mulher "conspurcada" a água que lava e de que se renasce. Esta Água de Mil Fontes é, na versão analisada por von Franz, a Fonte da Água de Prata (de que ela desenvolve as conotações alquímicas, lunares e menstruais), mas em ambos os casos é certamente da Água da Vida, símbolo universal de regeneração, que se trata. Ambos são símbolos que exaltam o feminino que, precisamente, o reino degradou e se tornam portanto troféus necessários para a sua revivicação. É que só uma incursão a esse jardim de maravilhas e terrores pode decantar, intactos, para os oferecer ao mundo. É significativo também que seja à irmã, ao elemento feminino da tríada de heróis, que compete trazer os troféus femininos que faltam no reino[12] - e curioso o contraste com o nível imediato de leitura de que a ela competiria trazê-los porque é ela que por eles, femininamente capricha... para enfeitar o seu jardim. No entanto está implícita no conto a necessidade funcional desses dois troféus para levar a aventura a bom cabo. Ela vai ao jardim com dois fins, *desencantar os irmãos e trazer os troféus referidos acima. A maneira de o conseguir é mediante uma acção em negativo, uma não-acção: não atender ao barulho de vozes que a chamam. A dificuldade de não ouvir é tal que ela não lhe resiste, já à saída, e ficam-lhe presos os cabelos que têm que lhe ser cortados pelos irmãos*[13].

*No modelo de Campbell*[14] *o jardim será o espaço da Apoteose e da Derradeira Benesse, o colo da Deusa, maravilhoso e terrível, fértil e retentivo. Para Jung, o espaço do Inconsciente com os mesmos perigos e tesouros. O barulho que é preciso ignorar e de que é preciso fugir está certamente relacionado com esse eclipse de consciência que é o jardim. Lévi-Strauss, nos seus sistemas de alternâncias e bi-polaridades, conjuga barulho com eclipses ou escuridão e*

*depois também com "natureza" como oposição a luz e "cultura" (o "crú" e o "cozido")*[15]. *É ao barulho do caos que a menina tem que resistir. Reparemos agora como o conto se tece e articula em modos de ouvir. O rei escuta e age de acordo com esse escutar (uma variante truncada que antecede o nosso conto na colectânea de T. Braga, chama-se, precisamente, O Rei-Escuta*[16]. Começando por ouvir o que deve, ele define-se no conto por ouvir o que não deve. As crianças alternam entre ouvir a bruxa e a *pobrezinha*. Ampliadas no jardim, matriz de bem e mal, todas estas vozes contraditórias criam um pandemónio! A tarefa da menina é **não** ouvir; a função do papagaio será... ser ouvido. É o ouvir, bem ou mal, que dinamiza e estrutura este conto.

O resgate dos irmãos nesta segunda aventura é uma actuação exemplar de reintegração que contrasta com os episódios anteriores. Quando os irmãos se perdem no jardim, a menina busca-os e resgata-os, recuperando assim a tríade que se reune feliz, conhecedora, inteira - ao contrário do rei, que perde a possibilidade de conhecer, por sucumbir às sombras actuantes nas cunhadas. É o que teria acontecido se a menina atendesse às vozes do jardim e nelas se perdesse com os irmãos. Em contraste também com a rainha que, ignorando a existência de sombras no rei (não reconhecendo ao princípio o cozinheiro e copeiro, não desconfiando das irmãs) se torna vítima delas. A mãe, embora sonhasse e fosse portadora de um mundo melhor, é uma prefiguração germinal da menina da nova tríade que, ao saber reintegrá-la, a torna capaz da tarefa final de regeneração do reino. Como boa *anima*, não vai tão fundo como os irmãos, precisamente para ser capaz de os resgatar. A harmonia que agora formam manifesta-se na ajuda que os irmãos, por sua vez, são capazes de lhe dar quando lhe cortam os cabelos que ela deixara presos no portão.

O Papagaio que, na dinâmica do bem e mal ouvir é, tal como Maomé[17] no poema referido acima o arauto da verdade, começa por chamar a atenção do rei, rindo. No seu ensaio *Ritual Laughter in Folktales*[18], V. Propp demonstra a relação entre o riso e o renascer (passadas as provas nos infernos em que o riso é tabu). Aqui, esse riso, essa troça, é a vida renovada explodindo com a mentira e falsidade. A sonoridade desse riso e a voz revelatória que lhe sucede polarizam-se com os segredares anteriores - as confidências do começo, depois

as calúnias. Polarizam-se também com o barulho indiferenciado e aniquilante das vozes no jardim, que engolem quem as ouve. Como riso e como palavra, o papagaio destrói a confusão, ilumina, esclarece - aniquila as sombras.

Não esqueçamos que esta palavra solar que foi trazida dos abismos para a consciência, é também... a palavra de um papagaio. Se ignoramos esta leitura mais directa perdemos com ela a riqueza da ironia que condimenta o desenlace em que o papagaio é o herói - as crianças mais não fazem que reclamar a presença da mãe e tirar as carapuças que lhes cobrem a identidade. Perante a obtusidade do rei a verdade tem que ser papagueada, ou seja, cruamente imposta ao consciente. Desligado do melhor de si mesmo (da sua *anima* positiva) na mulher que degradou, e submetido aos seus baixos desejos prefigurados na *anima* negativa das cunhadas, o rei perdeu todo o apuro de conhecimento excepto aos níveis mais primitivos e imediatos do ouvir e do ver. É um fantoche à mercê do conhecimento dos outros e, como tal, troçado (no riso do papagaio). Mas, como rei (lembremos o rei como o *statu quo*, o consciente colectivo), é detentor do poder e pode portanto, perante uma evidência, restabelecer a verdade e destruir a mentira. Se virmos este reino como um todo orgânico, o rei não será mais do que quem age mediante as forças que lhe determinam a acção. Se essas forças são negativas, o poder é degradante, se positivas, o poder é regenerativo. Nesta perspectiva, quem realmente agora passa a governar são os três meninos, a nova tríade que conjugou e superou as anteriores - os meninos **com** o papagaio, a formarem o *quatro* integrador.

Depois das viagens ao jardim de onde os meninos trazem uma nova realidade, a parte escondida e vergonhosa da mãe, desenterrada e aceite, substitui a realidade anterior ao destruir com ela *as cunhadas do rei*. Não são cães o que ela dera à luz, mas como prometera/profetizara, três meninos *com uma estrela na testa*. As crianças, o futuro do reino, são, porque iniciados no *jardim*, essa promessa cumprida. E, se lermos o que no conto está codificado, os troféus trazidos dessa viagem conjugam a iniciação cumprida com a glorificação da mãe. Essas inesgotáveis Água de mil Fontes e Árvore que deita Sangue serão sempre isso e muito mais...[19]

AS CUNHADAS DO REI - NOTAS

1 - *Contos Tradicionais do Povo Português*, pgs.147-149.

2 - V. Propp, *Morfologia do Conto*

3 - O regime patrilinear é claramente expresso neste conto. *Havia de lhe dar três meninos* ... A mulher falha porque aparentemente não dá ao rei os filhos que promete.

4 - Só em dois contos da minha selecção o agir feminino com conotações positivas é realmente activo. São eles *A Mão do Finado* e *A Filha do Rei Mouro*. Discutiremos nessa altura quais as particularidades desse agir.

5 - A relação causa-efeito entre rei e reino é exaustivamente analisada em *The Golden Bough*, J. G. Frazer.

6 - *The Dangerous Sex*, H. R. Hays, Putmnan's Sons, N.Y. 1964, Cap. *I Am Unclean* pg.40: " Hermann Poss describes a (...) curious segregation practiced by the Australians of Queensland. The (menstrual) girl is taken to a shady place. Her mother draws a circle on the ground and digs a deep hole into which the girl must step. The sandy soil is then filled in, leaving her buried up to the waist„.

7 - M.L.von Franz ilustra pormenorizadamente os sinais dessa predestinação em *The White Parrot*, pgs. 13-20, *Individuation in Fairy Tales*.

8 - Lord Raglan, *The Hero of Tradition*, em Alan Dundes, *The Study of Folklore*. De uma lista de 22 características do herói mítico elaboradas pelo autor,as crianças deste conto (sem terem ainda crescido) prefazem sete!

9 - M.L.von Franz, *The White Parrot*, em *Individuation in Fairy Tales*, pgs. 1-5.

10 - Ibid. pgs.47-53.

11 - Ibid. pg.55.

12 - De *Emerging from the Chrysalis*, transcrevo, da parte final do ritual de iniciação feminina en North Kerale: "The initiand stood at the very foot of this all-important tree and poured water on its roots, giving it life and strength, thus helping to secure the welfare of her people and support the entire cosmos, a task entrusted only to the most prestigious figures by other cultures - the king of Mesopotamia, and the Norns or Fates in ancient Scandinavia„ *Talikettukalyānam*, pg.18.

13 - O cortar dos cabelos como iniciação já foi referido no comentário à trança ao analisar *A Cara de Boi*.

14 - *The Hero with a Thousand Faces*, pgs. 126-154.

15 - *The Raw and the Cooked*, pg.286.

16 - *Contos Tradicionais do Povo Português*, pgs.146-7.

17 - M.L.von Franz, *The White Parrot*, pg.55.

18 - "Ritual Laughter in Folklore„, em V.Propp, *Theory and History of Folklore*, Manchester U.P. 1984, pgs.124-146.

19 - "The central Holy Mountain or *mons veneris* contains both male and female symbols: the Tree of Life and the Fountain of Eternal Youth, the latter obviously menstrual as it was said to overflow every lunar month.„ *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, B.G. Walker. Penso que no nosso conto a Árvore que deita Sangue conterá ela própria símbolos masculinos e femininos.

## A MÃO DO FINADO[1]

Em *A Morfologia do Conto*, Propp delineia a estrutura básica de um percurso onde podemos ver a grelha da viagem iniciática. Em *A Mão do Finado* esta grelha é tão evidente que a tomarei como referência para a análise deste conto.

Um mercador abastado, fiado na promessa de que as filhas se trancariam por dentro e não abririam a porta a ninguém, ausenta-se e deixa-as à mercê do chefe dum bando de ladrões que, disfarçado de velho mendigo, se insinua em casa por consentimento das duas irmãs mais velhas e apesar da resistência da mais nova.

A casa, extensão do corpo, com o seu triplo feminino que promete (trancando a porta) ser casto, abre-se vulnerável, ao assalto de um ladrão (aquele que viola a propriedade /corpo alheio). A irmã mais nova, que vê para além do disfarce e do engano e se afirma por uma sabedoria que é ausência de inocência, é a heroína. É valorizada no conto como "a menina que sabe tudo".

Em ampliação do disfarce, o ladrão oferece às irmãs três maçãs. A maçã, fruto feminino de saúde e vida e, ambiguamente, de tentação e desastre, esconde o poder de, aceite e comida, adormecer as irmãs tornando-as passivas presas da vontade do ladrão. Afirma-se a mais nova que, virgem prudente, vendo na maçã o que ela é, não a come e vigia.

Seguem-se três acções do ladrão, sinais de afirmação de poder/potência: a do *alfinete real* picado em cada uma das irmãs, cuja motivação explicitada era ver se dormiam. Significativamente a irmã mais nova, embora acordada, *não sentiu* o alfinete - a sua sabedoria torna-a consistentemente invulnerável aos ataques do ladrão. Porque sabe, está salva.

Em seguida o ladrão depõe numa banca *uma espada, uma pistola* e *uma mão de finado*. Os dois primeiros objectos, armas masculinas e agressivas, são óbvios a nível literal e simbólico. Deter-me-ei na mão do finado, afinal o título que é

dado a esta versão do conto e que tem uma densidade semântica bem mais complexa. T. Braga transcreve, no seu trabalho *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Vol II cap. *Superstições Populares Portuguesas*, um texto da *Nova Floresta* do Padre Manuel Bernardes: "Os artes-mágicos e as bruxas e feiticeiras aproveitam-se dos braços dos defuntos: os quais dizem que lhes servem de círio ardendo, enquanto de noite fazem o seu malefício nas pessoas que estão dormindo, e acrescentam que o braço começa a arder pelos dedos com uma luz nova e sulfúrica, mas acabada a obra fica inteiro, porque o Demónio o acendia ou representava inteiro„ É a chamada *mão da glória*, corrupção talvez de *mandrágora* (do francês *main de gloire*)[2]. Da recolha de Consiglieri Pedroso, na variante *O Ladrão da Mão Cortada*[3] estão ausentes todos os elementos de poder do ladrão (alfinetes, espada e espingarda), excepto a mão do finado: *o ladrão pôs então uma cesta que trazia e tirou dela uma mão definhada (de finado), acendeu-a e pô-la no meio da sala. (A mão de finado, quando está acesa, ninguém mais acorda naquela casa e para a apagar é preciso ser com vinagre)*. A mão de finado é, pois, singularizada em ambas as variantes, na de T. Braga pelo título; na de C. Pedroso no reforço dado a esta pela omissão dos outros objectos, destacando assim a associação entre a mão cortada do ladrão (título dado à sua variante) e a mão de finado.

No presente conto a mão decepada funciona como um talismã de poder. Ela é extensão do poder macho do ladrão - o único objecto que ele pede quando se vê destituído, com uma evidente equivalência semântica na dinâmica do conto com a mão que lhe é cortada.

A terceira acção do ladrão é o roubo. Imune também ao sono profundo a que a mão de finado induz, a irmã mais nova tranca a porta quando o ladrão sai para consumar o roubo com a quadrilha. Ao saber-se ludibriado, o ladrão sabe que o foi pela irmã mais nova que não comeu a maçã, mas pede-lhe ainda que lhe dê a mão de finado e para tal revela-lhe a maneira de a extinguir - numa tijela de vinagre: um receptáculo ácido, hostil, à imagem da hostilidade não receptiva que neutraliza o poder macho do ladrão[4]. A menina não só lhe não dá a mão de finado mas, em novo contra-ludíbrio, decepa-lhe a sua. Tal como a mão de

finado, símbolo do poder do ladrão, prefigura a perda da sua própria mão, também, para as expectativas do ladrão, a irmã mais nova é a tijela de vinagre.

Esta primeira parte remata-se pela alteração explícita da situação inicial da irmã mais nova - ela é agora reconhecida pelo pai como superior: *Daqui por diante daremos obediência a sua irmã mais moça.* Implicitamente sabemos que, com a sua sabedoria ela revelou ter mais poder do que o ladrão com a sua mão de finado. Por ser capaz de o reconhecer sabe como resistir-lhe e como destruir-lhe o poder negativo.

Seguindo a análise morfológica de Propp, acaba aqui a parte preparatória. Foram-nos dados os elementos que fundamentarão a acção dramática e está preparado o terreno para a acção de vilania, a vingança do ladrão em relação à heroína.

A partir de agora a mão de finado cessa de ser funcional e desaparece da narrativa; a sua presença espectral mantém-se, no entanto, na mão cortada do ladrão, que, também essa, é uma ausência. Mesmo considerando a relativa gratuidade dos títulos dados a contos populares, parece-me significativo neste contexto que as duas versões referidas se intitulem *A Mão do Finado* e *O Ladrão da Mão Cortada.*

Entre as duas partes decorre um lapso de *muitos anos*, um limbo que não envelhece as personagens: as meninas continuam a ser *meninas* e, adiante, o príncipe par da heroína é um *menino príncipe.* Esse lapso é uma função temporal que torna nítida a demarcação entre a parte preparatória e a acção propriamente dita.

*...o capitão dos ladrões, que tinha mandado fazer uma mão de ferro com engonços e andava de luvas, vestido como qualquer senhor, estabeleceu um armazém defronte da casa do mercador.* Novo disfarce do vilão, que é significativo no contraste com o disfarce anterior, de velho mendigo. Quando tinha poder - quando de posse da própria mão e da mão de finado - o seu disfarce era o de um velho pobre, um ser tanto mais inofensivo quanto incapaz de suscitar desejo.

Amputado (castrado), animal ferido e disposto não a violar mas a matar, o ladrão apresenta-se agora como um senhor rico, elegível, invejável, desejável.

Imune aos enganos pela sua limpidez de juízo, a menina mais nova não pode contudo evitar que a irmã mais velha aceda a casar com o *vizinho*, capaz de enganar as irmãs e o pai, só não a ela. Notemos esta figura de pai que, em contraste adiante com a do rei, se revela sempre ineficaz e inoperante - até por não levar a cabo a proposta de obedecer à filha mais nova (no termo da parte preparatória).

Para o ladrão, a mão - de finado como a sua própria - é metonímia do seu poder. A sua substituição por uma mão de ferro é, pois, metonímia de um poder puramente negativo, poder de matar[35]. Depois de novo ludíbrio, levando as irmãs a escrever uma carta enganadora, o ladrão desmascara a mão de ferro e exerce o poder que ela implica - matando-as.

Na sua *Morfologia*, Propp diz-nos que as motivações são irrelevantes quanto à sua função na análise estrutural de um conto, até porque são adições recentes. E se neste conto olharmos a motivações, deparamos com incongruências que se dissolvem, mal atentarmos numa leitura aprofundada. Como perceber que a motivação da heroína para a sua partida seja a obediência ao pai que explicitamente lhe dera a chefia? A menina vai porque *tem que* ir, a ida é, na estrutura do conto, o imperativo arrancar para a aventura, a partida do herói.

Também não é convincente a justificação do ladrão para matar as irmãs - *Bem sei que não tens culpa, mas o pagarás e tuas irmãs também* - quando parece poupar a real causadora do seu mal. Para compreender esta incongruência aparente, notemos o interesse que podem ter as variações desta em relação a outras versões de *O Barba Azul*. O ladrão não consuma o casamento com nenhuma das irmãs; mata as duas primeiras mal lhes consegue extorquir as cartas. Como já foi anteriormente apontado, há uma sugestão de castração na amputação da mão real que, substituída pela mão de ferro, é só capaz de matar. Mas as duas irmãs já haviam sido submetidas pelo ladrão que pode, pois, exercer sobre elas o seu poder fálico negativo, matando-as. É em relação à terceira que ele é

realmente impotente de exercer qualquer poder. É dela que ele se quer vingar, numa vingança "taco a taco". Diz aos ladrões *Façam de conta que é minha irmã* e reserva-a para um teste de fidelidade que é de castidade absoluta, equivalente àquele que a menina lhe impusera amputando-o /castrando-o. Com ela exerce o domínio, não da mão de ferro, mas da ausência da mão.

*Pôs ao pescoço da menina uma pera de oiro e disse: - Podes ir a todos os quartos deste palácio, menos a este.* Expõe ao seu escrutínio uma pera e proíbe a menina de ir a um quarto. Noutras versões de *O Barba Azul* o sinal revelador é um ovo que sangra e não pode ser lavado. Em qualque caso é sempre um símbolo de sexualidade feminina que conjugado com a proibição de entrar num quarto - abrir uma porta e participar de uma realidade escondida - implica um teste de recusa sexual (sobre a natureza desta recusa nos deteremos adiante); essa proibição é quebrada, como, segundo Propp, é regra invariável na dinâmica dos contos.

Entrando no *quarto dos mortos* - depois de precavidamente retirar a pera do pescoço - a menina transpõe um limiar de horror, o fulcro da actividade destruidora, do *animus* negativo que o ladrão representa. Porque é prudente, não é afectada por essa descida aos infernos, onde adquire um conhecimento que até então não possuia. É no âmago do horror que ela encontra um príncipe/homem perfeito, o seu *animus* positivo - esfaqueado, moribundo, dependente dela para a sua regeneração. Neste aspecto a vítima do ladrão, que é também o seu segredo mais profundo e inconfessável, equivale-se ao ovo no conto *Cravo, Rosa e Jasmim* (analisado adiante)[6], segredo que, trazido à superfície do conhecimento, ao consciente, destrói o mal - como se na raiz do mal estivesse escondido o seu antídoto que, descoberto, o neutraliza. Analisada em termos jungianos, a figura feminina da heroína defronta-se, pois, com os abismos inconscientes de um *animus* maléfico e destruidor. Nesses abismos encontra o aspecto positivo e redentor desse mesmo *animus*, que transforma. *A menina levou-lhe um caldo e o príncipe ficou são.* Da amazona que, confrontando-se com um *animus* negativo odeia, ilude e castra, emerge nela agora o feminino mágico que, alimentando (aleitando) cura, regenera e, finalmente, se une ao seu bom *animus*, o integra.

Cabe agora sugerir uma interpretação para o tabu de entrar no quarto proibido que me parece esclarecedora. É um quarto, que nas versões mais explícitas de *O Barba Azul*, marca as mulheres que lá entram com sangue. É esse sinal que as "desmascara" e as faz incorrer na ira assassina do Barba Azul - dessa alteridade masculina que só aceita o feminino "diurno" que ovula e recusa o feminino "nocturno" que menstrua. É pois do primordial tabu do sangue feminino que se trata". Neste sentido, o que o ladrão proíbe à menina é ser uma mulher completa - essa a recusa sexual que equivale, nele, à sua amputação. Por seu lado a heroína, ao aceitar essa sua difícil dimensão feminina, é recompensada com o desabrochar do seu aspecto mágico, nutriente e transformador; que a faz descobrir e reconciliar-se com a face positiva de uma alteridade masculina até então antagonizada. Podemos ver aqui uma sugestão, rara no imaginário do feminino, da magia menstrual no seu aspecto positivo e nutriente".

O ladrão não reconhece sinais de que a heroína lhe escapa ao escrutínio - porque vê nela apenas o seu semelhante antagonizador quando, no estádio de conhecimento que ela adquiriu, a menina não só o ultrapassa, mas transcende-o. E é só agora que o ladrão (que sabemos ser chefe duma quadrilha) se torna realmente múltiplo quando, a perseguir a menina e o príncipe, se desdobra no feiticeiro, no ladrão que executa as ordens deste e, adiante, no ladrão que se insinua no quarto dos príncipes. Na variante de Consiglieri Pedroso não existe este desdobramento, o vilão é explicitamente sempre o mesmo, o ladrão da mão cortada - o que esclarece a aparente multiplicidade de vilões na versão de T. Braga. A força que antagoniza a heroína e o seu par é múltipla na sua unidade - seja ela o chefe de uma quadrilha ou uma bicha de sete cabeças - manifestamente mais perigosa quando se desdobra, se torna múltipla, ubíqua.

A fuga dos heróis - o *regresso*, nas classificações tanto de Propp como de J. Campbell - processa-se mediante o enterrarem-se no esterco de um carro de bois. É o estágio final da iniciação, uma fuga que se quer lenta - exemplarmente em carros de bois que em três se alongam. Contrapõe-se à rapidez fútil do ladrão cavaleiro que os persegue a vagarosa viagem dos perseguidos (lembremos a polaridade boi/cavalo já referida em *A Cara de Boi*); a arrogante astúcia do feiticeiro que os adivinha com a humilde invisibilidade de quem se esconde,

enterrando-se no esterco (o *nigredo* dos alquimistas). O carácter iniciático desta viagem de regresso evidencia-se assim pelo contraste que faz com as forças malignas do ladrão (e suas extensões). Oiro e esterco são, pois, os dois meios de acesso ao palácio e ao tálamo real - curioso notar que a interpretação freudiana dos sonhos torna oiro e fezes permutáveis! Mas, tal com em *A Cara de Boi* o toucinho nas mangas da heroína se torna oiro e pedrarias, a viagem no esterco exalta a heroína à condição de princesa, a viagem através do *nigredo* com a sua lenta gestação vai levar ao tálamo real; enquanto que o oiro que conduz (ilicitamente) o ladrão para debaixo do tálamo real o torna vítima de um leão, exigência e extensão heráldica da heroína então princesa.

O remate do conto mostra-nos o rei, símbolo de um novo *status quo*, de uma realidade transfigurada, em contraste com o pai ausente e ineficaz da situação inicial - um rei todo poderoso, capaz, na multiplicidade benéfica e eficaz dos seus soldados, de eliminar a "bicha de sete cabeças" da quadrilha de ladrões. Significativamente, as riquezas do ladrão da mão cortada, transmudam-se em fonte de felicidade nas mãos de um par perfeito.

É fácil encontrar nesta iniciática viagem da heroína mitologemas que conjugados sugerem manifestações da Grande Deusa. Primeiro, o confronto e castração do vilão com o seu valor fálico negativo - Artemisa destruindo Acteon. Uma vitória superficial e imperfeita se não fosse aprofundada pela ocupação desse espaço negativo (o antro dos ladrões) até entrar no *quarto dos mortos* onde, ao desvendar os abismos do inimigo, ela reconhece o seu par e manifesta o seu valor regenerativo. É a *Magna Mater* em toda a sua soberania - a fêmea que determina a função do macho, castrando e redimindo segundo regras suas. O motivo da descida às profundezas do *quarto dos mortos* amplia-se quando, mergulhando no esterco, a heroína se submete à lenta gestação de uma derradeira e libertadora viagem. É uma soberania que obedece a *regras* - esse tremendo tabu que o quarto dos mortos também sugere - que coincidem com o próprio ritmo da vida que é morte e regeneração.

A MÃO DO FINADO - NOTAS

1 - *Contos Tradicionais do Povo Português*, pgs. 94-101. A primeira parte é baseada em histórias que corriam sobre a *mão da glória*. "At Vinhais, that sinister object the *mão refinada* or *Hand of Glory*, the dried and pickled right hand of a dead man, which is in great demand with thieves since it is reputed to have the gift of opening locked doors and inflicting on households by sympathetic magic the deafness and insensibility of its defunct owner„ (*Portugal, A Book of Folk-Ways*, Rodney Gallop, Cambridge 1961, pg.60). "An English version of a story also known in other countries relates how a beggar came one night to an inn (variously located in Yorkshire or Northumberland) and asked for shelter. No bed was available for him but he was allowed to lie down in front of the kitchen fire. When the household retired to rest, one of the maids, mistrusting the man's looks, stayed up and watched through a hole in the door. She saw him take a dead hand from his pocket and set it upright in the candlestick on the table. He then smeared it with ointment and lit the four fingers, but was unable to light the thumb. The frightened girl rushed upstairs to rise the family but was unable to do so. Returning to the kitchen she found that the thief had left it, but the burning Hand of Glory still stood upon the table. She tried to blow out the flames and then to quench them first with water and afterwards with beer, but they only burned more brightly. Finally she emptied a jug of milk over them and immediately they went out. The spell being broken, the inmates of the house awoke and easily overpowered the beggar, who in due course was hanged. An almost exactly similar tale is told of a band of thieves and a brave servant at Huy in the Low Countries, and there are other variants elsewhere„. *Man, Myth and Magic*, Richard Cavendish (ed.), 1983, Vol.5, pg.1208. A segunda parte é uma variante de *O Barba Azul*.

2 - Ver Nota anterior.

3 - *O Ladrão da Mão Cortada*, *Contos Populares Portugueses*, Consiglieri Pedroso, pgs.249-254, com variações curiosas que incluem motivos do *Alí-Babá e os 40 Ladrões*.

4 - O que constava era que a *mão da glória era marinada em vinagre e se extinguia com leite*. Ver Nota 1.

5 - Ferro, metal da Guerra. Comparar com os sapatos de *ferro* em *A Noiva do Corvo*, T. Braga, *Contos Tradicionais, pgs.133-134, conto analisado adiante.*

6 - *Cravo, Rosa e Jasmim*, T. Braga, *Contos Tradicionais*, pgs.98-101.

7 - *The Mothers*, R. Briffault, Cap. 16, "Tabu„.

8 - Em relação à magia negativa do aspecto menstrual a literatura é extensíssima, e está documentada em *The Dangerous Sex*, H.R.Hays, *Fear of Women*, W.Lederer, *The Wise Wound*, P.Shuttle & P.Redgrove, e, numa perspectiva antropológica, *The Mothers*, R. Briffault e *Blood Magic*, Ed. T.Buckley & A.Gottlieb. Neste último, assinalo um curioso artigo sobre os tabús menstruais na matança do porco em (presumo porque o santo patrono é São Brás) Alportel, *Menstrual politics: Women and Pigs in Rural Portugal*, Denise L.Lawrence, pgs.117-136.

## CRAVO, ROSA E JASMIM[1]

Para dar o valor que lhe suspeito ter à riqueza simbólica deste conto proponho-me fazer um desdobramento de leituras, uma de tipo Jungiano e a outra de carácter bio/antropológico. Veremos como ambas as leituras são servidas não só pelos sucessivos feixes de símbolos mas pelo modo como eles se estruturam. Ao presenciar esta equivalência de símbolos de uma para outra leitura podemos deduzir como o imaginário pode tornar equivalentes as realidades que lhe estão subjacentes.

De uma situação inicial decorrem três aventuras do herói, com o seu feixe de três enigmas cada. Estes enigmas são acrescidos de um último, o do ovo, cuja solução projecta o herói e o seu novo cosmos para o espaço inicial.

Veremos também como a viagem é espiralar, desenvolvendo-se da periferia para um centro. Parece-me também importante destacar à partida (para não cair em insistências de carácter gráfico ao longo da análise) que a progressão do conto se processa numa sucessão de triangulações de que o herói é sempre o vértice que as resolve. Todo o conto é aliás percorrido por imagens trinárias de vária ordem que, se por um lado concorrem para a dinâmica de progresso em espiral, também sugerem um gradual descascar de envólucros para chegar a um núcleo.

A situação inicial contém o enigma do título, *Cravo, Rosa e Jasmim*, que estabelece as condições de carência necessárias para impulsionar a aventura[2]. Uma mulher perde três filhas que, uma a uma, desaparecem numa ribeira tentando agarrar uma flor cada, um cravo, uma rosa, um jasmim. A menção das flores é descartada e não reaparece no conto. São como a serpente de Eurídice no mito de Orfeu, veículos de passagem para um lado de lá da realidade imediata, prosaica, segura. Cada filha submerge numa flor, provocando uma ausência, uma falha, na vida da mãe. São sugadas para fora do quotidiano, sem deixar indícios. As flores não são "explicadas" - mas dão o título ao conto. São um mundo fechado que prende cada uma das filhas num encantamento. Ao contrário do herói, a imersão das irmãs num "lado de lá" é como uma morte (ou um êxtase) de que precisam de ser resgatadas.

Ao tentar resolver este enigma das flores deparei em *The Women's Encyclopedia of Myths and Secrets*[3] com o seguinte extracto que passo a transcrever: "When a girl first menstruates, she is said to have "borne the Flower" [na Índia]. The corresponding English word flower has the significant literal meaning of "that which flows". The British Goddess of flowers was Blodeuwedd, a form of the Triple Goddess associated with sacrifices of ancient kings. Welsh legend said her whole body was made of flowers - as any body was, according to the ancient theory of body formation from the blood "flower"[...] The Bible also calls menstrual blood the flower (Leviticus 15:24), precursor of the "fruit" of the womb. As any flower mysteriously contained its future fruit, so uterine blood was the moon-flower supposed to contain the soul of future generations. This was a central idea in the matrilineal concept of the clan„. E adiante é referida a associação entre rios sagrados como o Styx ou o Jordão com morte e renovação que os relacionam com o correr do sangue menstrual[4]. E para "desflorar" há também em português a expressão grosseira "tirar *os três*"[5]. Três meninas desaparecem dentro de um rio, colhendo flores... Farei uso desta simbologia das flores no imaginário menstrual sempre que me parecer útil articulá-la com o resto da narrativa.

O herói parte em busca das irmãs, à aventura. É em determinado e consciente altruismo que ele se propõe encontrá-las. O seu percurso é matéria de história, de aprendizagem. É assim uma iniciação totalmente diferente do que podemos também considerar, noutro plano, a iniciação das irmãs. Significativamente, uma é deliberada e a outra "acontece"[6].

É, contudo, em busca de três mulheres que se orienta esta iniciação: um ser masculino que sai de uma matriz feminina impelido para uma tríade feminina escondida e misteriosa.

A busca activa do herói na sua primeira aventura abre-se para um segundo feixe de enigmas/objectos que, embora perfeitamente integrada aqui, é um motivo recorrente noutros contos. Pela sua esperteza em face de três irmãos, o herói adquire três objectos mágicos: umas botas que lhe anulam a distância, um chapéu que o torna invisível, e uma chave que abre todas as portas. Estes objectos não

são enigmas ao nível do texto manifesto, mas requerem uma interpretação na dinâmica da iniciação do herói.

No processo de acesso às três irmãs, o herói confronta-se com três irmãos, *três rapagões*, que estão em simetria inversa à da situação inicial, a saber, uma mãe chora três filhas perdidas; três filhos lutam pela herança de um pai (que não choram). Lógico que a herança desse pai (que o herói primeiro não tinha) seja ganha por ele; que, revelando-se superior a esse <u>três</u> viril dos irmãos no seu primeiro passo de iniciação, seja o herdeiro de uma omnipotência que se realiza em três poderes. Numa visão ontogénica de iniciação, eles são a resolução mágica de um conflito da criança edipiana quando ela sonha tomar o lugar do pai: estar onde não pode, ver o que não deve, penetrar no que lhe é vedado. Nesta primeira aventura o herói legitima pois, pelos seus próprios meios, a herança de um pai que não havia tido e ganha assim três objectos que lhe permitem prosseguir a viagem.

Na segunda aventura, se são botas, chave e chapéu que resolvem ao herói o seu acesso às irmãs, não são aqueles que lhe podem resolver o encantamanto delas - este só pode ser resolvido mediante um aprofundamento de sabedoria por parte do herói.

Diz-nos a história que a irmã mais velha está *numa montanha escarpada, num grande castelo fechado a grossos cadeados;* que lhe *contou a sua felicidade mas que o único desgosto que tinha era não poder o seu marido quebrar o encanto em que andava, porque sempre lhe tinha ouvido dizer que só se desencantaria quando morresse um homem que tinha o condão de ser eterno.* O marido é semi-homem semi-pássaro (*O Rei dos Pássaros*), mágico, temível quando possível rival; aceita contudo o cunhado como irmão/aliado e dá-lhe uma pena, objecto mágico com uma implicação metonímica de vassalagem. A narrativa sublinha o paralelismo do encontro com a segunda irmã dizendo-nos apenas que o marido desta é o Rei dos Peixes, que lhe dá uma escama com funções equivalentes à da pena. A sabedoria do herói é conseguida en conciliadora simpatia com a condição dos cunhados que lhe ganham o conhecimento e acesso aos poderes que deles procedem.

Nesta aventura os cunhados são o enigma, que passarei a examinar. A união das irmãs com um pássaro/homem e com um peixe/homem é uma união incompleta, insatisfatória. Mas incompletude a nível total implica curiosamente uma virtualidade de poder cósmico que um casamento "normal" não ofereceria. É o reconhecimento, superada a hostilidade inicial, da necessidade de um elemento que triangule a união incompleta para que ela se resolva, que pode incorporar essa união no real, realizando ao mesmo tempo o seu potencial cósmico de uma maneira útil. Da perspectiva do binómio irmã - homem/pássaro (ou homem/peixe) o herói é aceite porque é percebido, não como usurpador mas como participante da identidade de ambos: é irmão (não rival) e é homem; integra assim o que falta a cada membro do binómio. Esta interpretação pode esclarecer a dinâmica do que é narrado, mas pouco adianta na tentativa de desvendar o enigma. Se porém fundamentarmos este modelo abstracto numa experiência real de que ele seria simbólico, teríamos encontrado uma chave para este enigma. Tentarei a mesma chave que usei para as "flores", o que reforçará a plausibilidade de ambos os argumentos.

Os maridos das irmãs são insatisfatórios porque não são reais, serão maridos "lunares"[7], menstruais - que a aventura do irmão virá a transformar em maridos solares (príncipes). Uma narrativa mais arcaica falaria talvez de serpentes ao referir estes maridos-bichos. Têm poderes mágicos, que os maridos "normais" não teriam; por causa deles as irmãs estão fechadas, inacessíveis. E, finalmente, são hostis aos homens, fazendo excepção para o irmão, porque ele é "parente"; tabus de incesto obrigam a que este não perturbe as irmãs no seu isolamento. O *grande desgosto* será que o tempo parou, não há revolução cíclica, um monstro estagnou-as nessa "fase". O tempo menstrual é poderoso, "mágico", mas tem que ser alternado com uma fase "diurna", ovular - eternizado torna-se "monstro". Este é um medo idêntico ao que revelam, por exemplo, os mitos aborígenes, que a mesntruação, responsável pela chuva, causará dilúvios (e o aparecimento de um dragão - a cobra arco-íris[8]), se não parar. Só um herói diurno, masculino - o irmão - as poderá libertar dessa ligação a maridos fantasmas. Afinal, o herói arquetipal que mata o "dragão" a que a donzela está sujeita.

A bacia em que o marido-pássaro se torna temporàriamente humano é um dos muitos símbolos femininos que se correspondem a estruturar o conto: *A senhora foi buscar uma grande bacia dourada, e o pássaro meteu-se dentro transformando-se logo em um mancebo formoso.* A bacia antecipa assim, precàriamente, a transformação final. O vaso com o líquido redentor é um símbolo com impacte universal, bastando lembrarmo-nos do Graal ou da pia baptismal. E muitas vezes a sua força incide mais no continente do que no conteúdo: é o vaso onde se é imerso ou do qual se bebe que é significante. Transcrevo de von Franz: "Psychologically, the vessel has to do with vows, ideas, basic feelings, and concepts which we try to hold together and keep from escaping from life, for the vessel can hold these things so that they are not lost. It therefore constitutes a means of becoming conscious„[9]. É um símbolo que conjuga belíssimamente os elementos femininos de útero, de dar vida e nascer, com os duma criação materializada da consciência humana - um vaso, um cálice, uma bacia são receptáculos manufacturados, têm pois um elemento de deliberada e consciente criação. Não é um espaço cósmico, como o mar, é um espaço delimitado, humano, consciente. É uma integração do que era difuso, disperso, inconsciente - os valores da cultura em face da natureza. No nosso conto é a menina, que mergulhou e desapareceu num rio, que estende ao pássaro uma bacia de ouro onde ele "nasce" como homem. Em contraste com a "flor" do rio - esse fluir correr difuso que recusa formas e limite - onde a menina se perdera, mulher de um pássaro, a bacia agora é útero fértil, que dá forma a um homem. Vemos como este contraste define e constela, por um lado os vários níveis do inconsciente mágico e liberto com o correr informe da fase menstrual, e por outro o consciente com a bacia, limitada, uterina, criadora de forma, da fase ovular. E é na polarização destas constelações que este conto afinal se estrutura. Quanto ao par da irmã mais nova, a solução do seu segredo (que contém os outros), significativamente, não cabe num vaso, há que ser encontrada no fundo do mar. Defrontamo-nos com as forças e dimensões ilimitadas do inconsciente - também esse mar primordial que antecede a passagem do tempo - que requerem exorcismo de uma potência equivalente. O símbolo é agora o cosmos, limitado mas pleno, de um ovo, um começo contra a eternidade caótica que o precede. Não basta um útero que contenha o fluir, é necessário o ovo que o feche e o transforme. Mas se a bacia é como um ovo aberto, um receptáculo que se usa indefinidamente sem

por isso ter que ser destruído, já o ovo não. Ele terá que ser destruído, sacrificado, para poder destruir. Significativamente, as duas irmãs emergem completas com seu par humano na nova realidade do desfecho, enquanto a irmã mais nova volta sem par; cheia de riquezas, mas só. Tal como no ovo, a sua função "ovular" esgotou-se no acto de confrontar o monstro. Mas voltemos à narrativa.

Da perspectiva do herói, a aliança com os maridos mágicos das irmãs possibilita-lhe a consumação de um poder cósmico que de outro modo lhe seria inacessível. Esta aventura é um avanço na viagem iniciática do herói em relação à anterior, que fora uma aquisição de poder por usurpação; os troféus anteriores de omnipotência são agora acrescidos de troféus de conhecimento e domínio de duas vastas realidades extra/infra humanas, necessárias para uma integração cósmica do herói (ou da totalidade humana, conforme as leituras). São troféus adquiridos por aliança, simpatia, e não por usurpação. Dispondo do reino das aves e do reino dos peixes, de tudo o que é ar e voa, de tudo o que é mar e nada e, também, de duas forças criadoras pré-conscientes, o herói está agora equipado para enfrentar a terceira díade, formada pela irmã mais nova negativamente unida a um monstro.

Indicativos do aprofundamento da procura do herói e/ou da problemática encontrada são os âmbitos do ar, mar e terra que ele gradualmente defronta. Do elemento etéreo/gazoso (a primeira irmã) passa para o líquido, depois para o sólido. Os dois primeiros são transponíveis sem problema, o terceiro é - tal como o herói - opaco, duro, exige confronto. Por outras palavras, o problema adensa-se: o herói irá passar do âmbito da *rêverie* (ar) para o âmbito do sonho (mar, água), para, finalmente, se defrontar com o poder tenebroso, incomensurável, do inconsciente, percebido como o monstro inimigo.

É, paradigmàticamente, a irmã mais nova que contém o problema nodular da aventura e, lògicamente, a sua possibilidade de solução. É a vítima por excelência e, simultâneamente, a detentora do enigma final. Cabe-lhe a ela, ao ousar uma aproximação com o monstro que até então recusara (prometendo casar

com ele e oferecendo-lhe o colo para que nele repouse) descobrir-lhe o segredo da sua mortalidade.

A aventura da destruição do *velho* decorre assim do encontro do herói com a irmã mais nova e tem o seu feixe próprio de três enigmas que contêm o segredo da imortalidade do monstro, ou seja, os obstáculos de acesso ao ovo redentor. Cabe ao herói, colhendo conscientemente os elementos fragmentários das outras esferas cósmicas/humanas que ele agora controla, organizá-los para tomar posse do ovo - enigma derradeiro - que tornará o *velho* perecível, despetrificando assim uma ordem enferma, fraccionada - porque estagnada.

O ovo[10] - escondido no mais recôndita das intimidades - está cercado de envólucros cada vez mais largos, como uma boneca russa. Partindo da periferia, está perdido no infinito - o mar; dentro de um caixão - como um morto, ele é, dentro da pomba, também um devir. Está não só cercado de todas as ordens do impossível, como está no âmago de opostos: depois de ser inacessível por estar encerrado num caixão, torna-se inacessível porque se escapa, volátil, na pomba. À procura miniaturiza-se, são úteis os animais pequenos, inocentes, em polaridade com as forças terríveis que estão em jogo. Pertencem às esferas de cada uma das irmãs/cunhados, a que o herói pode recorrer. A sardinha, prosaica, pequenina; a pomba, amiga da "outra" a quem *tinha estado a arranjar qualquer coisa de comer*... criaturas femininas no seu aspecto mais familiar, mais doméstico - e cuja função é encontrar, conjugar, os outros aspectos do feminino, o fechado, sinistro, dessa caixa que é um caixão, e o outro volátil, inacessível, que é a pomba - trazendo o mar e o ar para a terra, elemento acessível ao nosso herói pedestre e diurno. A pomba portadora do ovo que vai transformar a realidade é evidente que tem também a densidade simbólica de um espírito santo de uma nova idade.

Porque contém a imortalidade do *velho*, o ovo contém também a sua destruição - pertence pois à mesma categoria de realidade que aquele. A polaridade que formam resolve-se quando, destruídos um no outro, dão lugar a uma nova realidade. Lidos como forças inconscientes opostas, uma negativa e a outra positiva, a sua aniquilação mútua relega-os para o nada que o inconsciente

deveria ser em relação à consciência, depois da "aventura" da sua equilibrada integração nesta. Lógico que o herói, depois de cumprida a sua missão, regresse à tona da realidade consciente, enriquecida com a integração dos outros níveis de consciência - as irmãs recuperadas, com príncipes e não mágicos homens-bichos - e dos tesouros do inconsciente - trazidos pela irmã mais nova. Uma vez resolvidos os conflitos sub e inconscientes, o regresso do herói à tona é tão imediato como o fora o mergulho das irmãs. Desta perspectiva, o conto pode ser lido como uma glorificação dos elementos racionais (e masculinos) quando controladores das forças inconscientes (e femininas). As irmãs, sugadas por estas forças, precisam de ser libertadas por acções racionais do herói que são deliberadas e levam tempo. Temos, novamente, a "cultura" actuando sobre a "natureza", que a polarização bacia /rio ou mar já havia sugerido.

Ainda da perspectiva do herói o *velho* pode ser lido como esse "pai" arquetipal, o "rei" detentor de uma ordem decrépita que se quer imutável e que é imperioso matar para que haja renovação. Quebrado na testa do *velho*, o ovo que contém o seu fim e o começo de uma nova ordem, faz explodir consigo uma condição estagnada para um recomeço que, reunindo e completando a "família", reúne e completa o que anteriormente era disperso, incompleto, fragmentário.

Esta a aventura do herói quando ele é *ego* em busca da sua *anima*. É tempo de voltar a tentar articulá-la com essa tríade feminina que, na água, se perdera a colher "flores". Antes de mais, podemos ver agora como a viagem do herói foi feita em círculos cada vez mais estreitos até chegar a um centro, foi, pois, espiralar. Perto do centro encontra, ao encontrar a irmã mais nova, o *velho* que (involuntàriamente, claro) lhe indica a núcleo e a solução da aventura - e no núcleo encontra, mediante a interligação de elementos recolhidos ao longo da espiral, um ovo. No espaço gráfico, no espaço cósmico, no espaço psíquico, o núcleo coincide com o ovo. Fazendo-o explodir, explode com a espiral de novo para a periferia, congregando nesta todos os elementos dispersos na primeira espiral para o recomeço de uma nova forma. Lembremos também que o ovo (óvulo) é também central no corpo feminino e, no tempo, antípoda da fase menstrual.

Esta viagem espiralar implosiva do herói pode ser também gràficamente expressa por uma sucessão de triangulações[11], e abundam as tríades, ou díades, que requerem um terceiro elemento. Quando dinamizadas no decorrer da acção, estas tríades sugerem um redondo descascar de envólucros para atingir um núcleo. O que nos remete para essa trindade primeira, esse três feminino[12], cada um em sua flor. A procura do herói será pois uma exploração do feminino, que a visão de tipo Jungiano confirmou. Um feminino que um "monstro" impede se desdobre em ciclos e eterniza numa fase "mágica", que antagoniza o masculino e o passar do tempo. A explicação do encantamento das duas irmãs é a condição da terceira irmã prisioneira desse *velho* que não deixa que o tempo passe. Compete ao herói masculino, diurno, libertar a menina do "dragão" menstrual. Significativamente, é o "ovo", antípoda do monstro "mágico" e inimigo, que, buscado nas profundezas onde estava escondido, resolve o encanto e mata esse velho eternizado numa fase só. As irmãs são devolvidas ao espaço que a *mãe* (feminino ovular) habita, as mais velhas, desencantadas, com príncipes agora por maridos; a mais nova, porém, só - marcada, traz com ela as riquezas que esse tempo de mágica solidão feminina lhe conferiu[13]. Ela é a réplica do ovo que teve que ser "sacrificado" para que voltasse a haver renovação. Ou será, se quisermos, a afirmação viva dos valores da noite num mundo resgatado para o dia.

Sugeri a princípio como os feixes de símbolos se estruturam neste conto para servir dois tipos de interpretação, uma jungiana e outra biológica. Através dessa incidência o imaginário pode, pois, irmanar realidades subjacentes. Polarizam-se assim, de um lado: inconsciente /fase menstrual /*anima* negativa /poder mágico /solidão (feminino isolado) /fragmentação /"natureza"; do outro, consciente /fase ovular /*anima* positiva /normalidade /família (feminino conjugado com masculino) /re-união /"cultura". Embora a perspectiva global do conto seja, pois, tradicional, correlacionando natureza com feminino e cultura com masculino (ponto que será discutido na conclusão), está subjacente no conto a idéia de que nenhuma das esferas deve ser eternizada ou preponderante, devem alternar como a noite e o dia. Há, como vimos, uma ambiguidade no "sacrifício" da irmã mais nova, que volta carregada de riquezas. Ela será a presença da primeira fase integrada na segunda. O desfecho é o desabrochar enriquecido do princípio sem "flores".

CRAVO, ROSA E JASMIM - NOTAS

1 - *Contos Tradicionais do Povo Português*, pgs.98-101. Encontrei duas versões Russas, *Maria Morevna* e *Koshchei the Deathless (que também morre com o ovo partido na testa)* em *Russian Fairy Tales* by A. Afanasiev, Pantheon Books, N.Y. 1973. M.L.von Franz faz uma análise de uma versão Escandinava, *The Giant Who Didn't Have His Heart With Him*, em *Shadow and Evil in Fairy Tales*, Spring Eds. Inc., Dallas 1983. A série de envólucros para chegar ao coração do gigante são aqui também todos femininos: uma ilha, uma igreja, um poço, um pato, um ovo. O ovo é esmagado e o gigante rebenta: dentro do ovo está o seu coração. J.G. Frazer menciona este conto para ilustrar a crença arcaica de que a alma pode ser guardada com segurança algures fora do corpo, *The Golden Bough*, pg.875 e ss..

2 - Terminologia de V. Propp, *Morfologia do Conto*.

3 - Barbara G. Walker, pg.638

4 - Ibid. pgs.639-40.

5.- "Os três" por "os três vinténs", uma moeda do tamanho do hímen?

6 - J. S. La Fontaine, *Initiation*, Pelican Books 1985, pg.119.

7 - R. Briffault, *The Mothers*, Cap. "The Lord of Women„ pgs.288-305.

8 - Ver Nota final da Conclusão.

9 - M.L.von Franz, *Redemption Motives in Fairy Tales*, pg.28.

10 - Da sua análise da versão escandinava deste conto em *Shadow and Evil in Fairy Tales*, transcrevo de M.L.von Franz: "The egg means a new germ, a new life possibility. That's why in Easter and in all Spring festivals eggs symbolize the renewal and the possibility of new life (...) It is the very beginning, something out of which the whole universe can be born„, pg.224.

11 - Triangulações: o herói - a mãe - as três irmãs; o herói - os três irmãos - herança (do pai); o herói - cada irmã - o par de cada irmã; o herói - o ovo - o monstro. Díades que requerem um terceiro elemento: ave, peixe - monstro. Pares de díades que triangulam com o herói para a consecução duma tarefa: homem/ave, homem/peixe, herói. Tríades: as três irmãs, os três irmãos, três objectos mágicos; há um três temporal (o número de dias necessário para que o herói encontre o ovo); há os três envólucros para chegar ao ovo.

12 - R. Briffault enumera uma série de trindades femininas lunares em *The Mothers*, pgs.296-298.

13 - Se contarmos o número final de personagens na família reunida, temos sete, número que, segundo Jung, é o passo difícil para a completude do oito. No processo de destruição do monstro, algo parece ter sido sacrificado que não pode ser recuperado - algo que se torna patente nesse ficar só da terceira irmã.

## A NOIVA DO CORVO[1]

Uma leitura alquímica deste conto pareceu-me uma possibilidade tentadora de interpretação a que as minhas limitações só permitem uma afloragem que se deterá nas ambivalências em torno da figura do corvo e no conceito de tempo na viagem da heroína. Ficará em aberto se o encadeamento alquímico poderia "explicar" o conto, tornando-o mero veículo de um código; ou se, mais plausivelmente este, como outros contos, se presta a ser interpretado numa linguagem alquímica como se presta a outras. Assim, tal como a históira de Amor e Psiqué é matriz do percurso iniciático para um dos naipes do Tarot clássico, também o itinerário desta sua variante pode ser matriz do *solve et coagula* de um discurso alquímico.

*A Noiva do Corvo* abre em pleno "regime diurno" na terminologia de G. Durand[2], a saber, uma situação bem delineada, de espaços definidos e antitéticos. De um lado, *uma mulher que tinha em casa um corvo*, do outro, *defronte (...) três raparigas muito lindas*. Um corvo que, *raivoso*, arranca os olhos a cada uma das irmãs que não quer casar com ele. Mas este antagonismo e polarização (entre bom e mau, claro e escuro, vítima e agressor) depressa se subverte a partir do momento em que *a terceira* (irmã) *sempre se* (sujeita) *a casar com o corvo*.

Se esquematizarmos a situação inicial até ao casamento da irmã mais nova, teremos:

uma velha e um corvo ⟵ três irmãs
(negrura) (luminosidade)
(fealdade teriomórfica) (beleza)
(perigo, ameaça) (inocência)

⟶ duas incursões maléficas

aceitação do espaço percebido como mau e criação de um plano de penumbra.

Esta aceitação do corvo pela irmã mais nova implica a ultrapassagem de um limiar de horror e desloca a narrativa para um plano em que as antinomias

anteriores se fundem, um plano "nocturno" que subjacente ao conto e a partir de agora o encaminha. A luz e a sombra, o claro e o escuro que marcam o conto à partida no título (noiva/branco; corvo/preto) e se jogam em contraste e em fusão, funcionam como veios semânticos que participam na estrutura da narrativa.

Entramos assim numa área de penumbra que, embora esbatendo contrastes e antinomias, ainda não os resolve: a menina está casada com o corvo, mas lamenta.

Detenhamo-nos na figura do corvo, antes de prosseguir. Recolhi do *Dictionnaire des Symboles*[3] as seguintes características atribuídas ao corvo: é um pássaro profético, tem que ver com renovação, é símbolo do isolamento voluntário de quem decidiu viver num plano superior. "Il serait également un attribut de l'ésperance, le corbeau répétant toujours, selon le mot de Suétone: *cras cras*, c'est à dire demain demain.„ "Les alchimistes ont toujours associé la phase de putréfaction et la *matière au noir* au corbeau. Ils appellent cette dernière *tête de corbeau*; elle est *lépreuse*, et il faut la blanchir "en la lavant sept fois dans les eaux du Jourdan"„. *The Women's Encyclopedia of Myths and Secrets*[4] remete-nos para Robert Graves que refere o corvo, na mitologia nórdica, como o filho e cônjuge da deusa das trevas; e para H.J. Rose (*Religion in Greece and Rome*, Harper & Bros., N.Y. 1959):" Nos mistérios mitraicos o iniciado recebia o título de Corvo ao atingir o primeiro grau de iluminação, que correspondia à ascese à esfera lunar, domínio da deusa lunar que recebia e cuidava dos mortos„. Veremos com o desenrolar da narrativa como esta densa simbologia não só se ajusta ao nosso corvo como é esclarecida por ele.

Está já marcada a ambiguidade do corvo na passagem da situação inicial "diurna" - em que ele é um mal monstruoso e teriomórfico - para a acção onde esse mal se desvanece para se aprofundar em mistério. Na situação inicial o corvo é um pássaro tão negro que inflige a escuridão, quando cega as irmãs. Passado esse espaço diurno e contrastante, a negrura diríamos que sofre um processo de "clarificação". O corvo é chamuscado, fica nu, recebe as penas doutros pássaros (multicores?), lavam-se por ele penas no rio (à "cabeça de corvo" *é preciso branqueá-la lavando-a sete vezes nas águas do Jordão*) e, no fim, torna-se num rei. De pássaro agressor e vingativo na visão "inocente" e diurna das irmãs

(que por essa visão "cega" são de facto cegadas) ao rei de muitos príncipes na transfiguração final, o corvo sofre pois uma série de transformações que, como veremos, podem ser lidas como transmutações alquímicas. Vemos desde já como a recusa a ser transformado é cegueira; o cegar das duas irmãs é um reforço da cegueira que, recusando o corvo, ignora outras possíveis dimensões do real. Veremos também, com o decorrer da análise, como este "estar casada" com um corvo pode ser equivalente ao "colher uma flor" do conto anterior, pode pois ser fundamentado numa experiência real.

*Tempo depois de já viverem na sua casa, a rapariga falou a uma vizinha no seu desgosto de estar casada com um corvo; a vizinha aconselhou-a que lhe chamuscasse as penas.* Há pois uma união entre a menina e o corvo, mas insatisfatória. A queixa dela não é desejo de romper a união (o que seria regredir para o plano anterior), mas tentativa de avançar na resolução duma falha - o marido é pássaro; não é já percebido como bicho mau uma vez que o limiar de horror está passado e o plano de conhecimento é mais profundo. O que ela mostra é desejo de que o marido seja um homem e um conhecimento imperfeito das virtualidades do corvo. Ao seguir o conselho da vizinha de que lhe chamusque as penas, a menina parece iniciar, através de um erro, o processo de transformação do corvo - ou, como examinaremos adiante, do que nela é "corvo". Caracteristicamente, este primeiro passo apresenta-se como um retrocesso, a causa de todo um doloroso penar, mediante um longo tempo de espera que corrige esse primeiro acto de impaciência - como a "felix culpa" que conduz a todo um processo de redenção. Na linguagem alquímica o *chamuscar* será pois o primeiro passo na cadeia de purificação, a "calcinação"[5].

*(O corvo) acordou logo, dando um grande berro: - Ai que me dobraste o encantamento! Se me queres salvar, vai pôr-te àquela janela, e todos os pássaros que vires, chama-os e pede-lhes assim: "Venham, passarinhos, venham despir-vos para vestir el-rei que está nu.* O acto (aparentemente) transgressor de chamuscar causa também um conhecer aprofundado da natureza do corvo, ele é o rei dos pássaros. O seu *corpo nu* recebe as penas de cada um de muitos pássaros e torna assim manifesta a sua participação na essência de um cosmos - o reino dos pássaros. O corvo torna-se um em nome de muitos; redimi-lo é

redimir todo um cosmos, como o desfecho confirma. A este acto de nova re-incorporação, "solidificação" alquímica, segue-se o seu desaparecimento, voando - para a Grande Obra, teremos a "dissolução", "volatilização"...

*Depois que ficou outra vez emplumado, o corvo bateu asas e desapareceu, dizendo para a mulher:*

*"Agora se me quiseres voltar a ver*
*sapatos de ferro hás-de romper."*

Por um lado, a sabedoria que informa o conto é de **submissão ao tempo**, de paciência no saber esperar. É a impaciência da menina que redobra o encantamento do corvo - e a sua expiação é gastar-se no tempo, *romper sapatos de ferro*. Paradoxalmente temos, por outro lado, toda uma coreografada alternância de actos que tão bem se ajustam a estádios de um processo alquímico cuja sabedoria é o **aprisionar do tempo** para apressar as transformações. Na simetria chamuscar das penas /acção apressada /erro - romper sapatos de ferro/ andar esperando /expiação é curioso notar que, no encadeamento alquímico da história, sucedem-se como necessárias para um *apressar* do tempo, o que parece contradizer a lição de paciência que a história implica. A sabedoria profunda subjacente a esta contradição vem à tona no ditado popular *devagar que tenho pressa* - haverá dois níveis de acelerar o tempo, um ignorante e superficial, outro certo e profundo...

Um apanhado do pulsar do conto em alternâncias alquímicas seria, pois:

| | |
|---|---|
| cegar das irmãs | purificação |
| casamento | integração |
| chamuscar das penas | purificação (calcinação) |
| novas penas | integração (solidificação) |
| desaparecer voando | purificação (volatilização) |
| romper sapatos de ferro | integração (assimilação da ponderabilidade dos metais) |
| lavar das penas e matar do guarda | }purificação |
| abrir das gaiolas e transfiguração | }integração final |

O "desaparecer voando" e o "romper sapatos de ferro" (o ar e a terra no seu aspecto mais ponderável) serão dois aspectos polarizantes mas complementares da experiência de "morte" que precede as grandes transformações.

Uma leitura psicológica vem confirmar a leitura alquímica. Na passagem do primeiro plano diurno para o plano nocturno em que se desenrola o conto havia ainda uma ingorância da simbiose que a menina forma com o corvo - o corvo, seu inconsciente, sua sombra, sua metade mística, selvagem; o corvo, como veremos, sua parte nocturna, mágica, solitária - menstrual. Tal ignorância manifesta-se na opção fácil de querer superar essa união sem primeiro a viver, "queimando" essa parte, essa fase. Opção que é corrigida mediante um amadurecer em solidão, andar esperando mais do que andar procurando. Mas o erro transforma, põe em marcha o processo de iniciação, é pois uma das transmutações.

Relacionando este com o conto anterior, podemos imaginar que, não houvera a menina cometido o erro, essa fase lunar, inconsciente, se perpetuaria, causando o desiquilíbrio de que o *velho* de *Cravo, Rosa e Jasmim* era o símbolo. A sua situação é sem dúvida análoga à das irmãs casadas com um pássaro e um peixe de *Cravo, Rosa e Jasmim*. O conto afgão *Khastakhumār and Bībīnegār*, coligido por R. Dorson[6], que pertence ao mesmo tipo (*Procura do Marido Perdido*), ilumina as conotações menstruais ao valorizar um rio de sangue e identificar o marido com uma cobra preta. Em inúmeros mitos a serpente, esse "primeiro marido da mulher", é equacionada com a menstruação, através da mesma capacidade de "mortes" e ressurgimentos sucessivos[7]. Já do corvo como marido, só consegui saber noutra variante, portuguesa também - *O Príncipe Corvo*, Athaide Oliveira, *Contos Tradicionais do Algarve*[8]. Ao referirmos o *Dictionnaire des Symboles*, vimos que o corvo, além de ser um símbolo de renovo (tal como a cobra), é também um "símbolo de solidão ou, melhor, de isolamento voluntário„ o que nos remete para rituais de iniciação feminina em que o cerne da transformação reside nesse isolamento. De B. Lincoln transcrevo esta fase liminar da iniciação das raparigas Takuna na Festa da Moças Novas por altura da menarca: "The chamber is thus compared to a cocoon, into which the girl went as a caterpillar, immature, plain and terrestrial, and from which she emerges a butterfly, mature, beautiful, and celestial. The ritual begins when a girl notices her first menstrual bleeding. [...] During this time of seclusion the vorëki [a iniciandal is thought to be in the underworld itself, and as such is surrounded by invisible Noo who threaten her life...„[9]. Vimos também acima como o corvo está relacionado com as esferas infernais.

Voltando ao nosso conto, podíamos dizer que, num contexto iniciático, a menina aceita a iniciação mas se impacienta com o tempo de reclusão. O que a projecta numa segunda iniciação, *romper sapatos de ferro*[10]. A negritude do corvo é agora reforçada pela do ferro, "força dura, sombria, impura, diabólica„[11]. Tal como os cavalos, é "ferrada" para percorrer espaço até que passe o tempo. É uma reclusão no tempo, num espaço aberto e vazio, porque de espera - uma hiperbolização desse limbo, fase larvar de maturação, que é como uma morte. Tal como em *A Bela Adormecida* a "tarefa" necessária é que passem cem anos.

Os sapatos de ferro farão pois parte da mesma constelação semântica - e o aprisionamento continua na ponderabilidade do ferro (ela é "ferrada") e, ao mesmo tempo, no aprisionamento do corvo, algures, numa gaiola. Corvo que, libertado, dará azo a um casamento real, humano, superada a "negritude" menstrual. É preciso no entanto ter em conta que uma iniciação pubertária, por muito interesse que tenha, é só o ponto de partida que serve todo um imaginário de tipo iniciático - quer nos contos, quer nas iniciações.

Antes de desaparecer voando o corvo estipula pois uma eternidade - romper sapatos de ferro - para o re-encontro, que virá a ser de uma ordem diferente, com um homem real, cuja transformação a passagem do tempo realizará, actuando nela. A peregrinação da heroína é assim análoga à "morte" desse seu corvo, também em gestação. Se a viagem iniciática começa quando a heroína aceita casar com o corvo, "viajando" do dia para a noite, a viagem no seu sentido espacial é este meter-se a correr mundo calçando sapatos de ferro; na versão que estudamos, apenas uma frase, mas nodular - não é por acaso que ela está relacionada com o verso que desperta a memória do narrador. E esta viagem é, repetimos, não mais do que andar esperando. O corvo será aqui - fiel ao seu leque de simbolismos - o guia desta passagem da morte para a regeneração, como também é símbolo da condição nocturna da heroína. A sua submissão aos ditames do corvo implica andar ao ritmo das estações dos metais - é o ferro (e não o bago, ou a semente) que tem que envelhecer e se alterar até que se cumpra o tempo. Aqui, mais uma vez, coincidentemente nodular, outro processo alquímico, quando se conjugam a sabedoria da paciência/ submissão ao tempo, e a alquimia /controlo do tempo.

*Tinha os sapatos quase estragados de andar, quando encontrou um velho e lhe perguntou se não tinha visto um pássaro.* Rompidos os sapatos de ferro está passada a grande prova. A noite que se afunda am morte /eternidade vazia está ultrapassada; o que era oculto desdobra-se e vai-se tornando patente, as perguntas têm resposta. Emerge-se num dia que contém a noite anterior, não se lhe opõe como o da situação inicial. Estamos sem dúvida perante uma eufemização da morte, ou do além-morte que aqui se torna a meta desejada, eufemização característica dos regimes nocturnos da imaginação[12]. Ou, no sentido iniciático, vamos presenciar a transformação que exige uma morte. Diz-nos Eliade ao comentar um ritual de iniciação feminina[13] que "o que está em questão é sempre a morte de algo que tem que ser ultrapassado, não a morte no sentido moderno e des-sacralizado do termo. Morre-se para se ser tranformado e atingir um nível mais alto de existência„.

A partir de agora as tarefas que a heroína leva a cabo não são mais do que um seguir submisso de instruções, marcos para a redenção final. São tarefas que parecem estar para além do bem e do mal; continuam a ser actos iniciáticos que passarei a comentar brevemente[14]. O lavar do vestido de penas (usurpado e adquirido como de direito "seu" - do corvo afinal) é o ritual de purificação que precede o paradigmático "matar do velho", morte necessária para que a transformação final possa ter lugar. Reparemos que ambos estes actos têm que ver com a água - a água que lava e a água em que se mergulha para dela se nascer diferente. Se considerarmos agora a candeia que chamuscou as penas do corvo e precipitou a aventura, vemos como fonte e candeia estão em perfeita simetria: o que foi chamuscado /queimado é agora purificado /lavado - e, se acrescentarmos o afogar do *velho* reforçamos o motivo da água; se considerarmos estes dois motivos antípodas na estrutura do conto (um no arranque para a aventura, outro (s) na sua consumação) e os conjugarmos com os dois episódios das "mortes" (entradas num estado liminar) do corvo e da menina, o desaparecer voando e o romper sapatos de ferro, vemos como se jogam os quatro elementos, fogo, água (candeia e fonte), ar e terra (vôo e ferro), tanto na alquimia da história como na sua estrutura semântica.

Vôo(ar)_____Ferro(terra)

Candeia(fogo)_____Fonte (água)

A transfiguração final coincide com o processo de libertação: abertas as gaiolas, os pásseros transformam-se nos príncipes, o rei é libertado, descartado da sua carcaça de corvo (prefigurada nas penas lavadas e na morte do *velho*). Em perfeita inversão do mito de Pandora, o abrir das portas transfigura o que é libertado, o rei (meta do percurso do *corvo*) e os seus príncipes, a perfazerem o novo cosmos.

Se seguirmos a análise que G. Durand faz de dois tipos de mitos baseados no estudo de Comhaire-Sylvain[15], vemos que a diacronia de *A Noiva do Corvo* insere o conto num grupo vastíssimo de que *Amor e Psiqué* e *A Bela e o Monstro* não são mais do que variantes de um mesmo estrato semântico. Assim, o monstro diabólico e teriomórfico da situação inicial parece ter mantido este carácter em versões primitivas onde se mantém o "Regime Diurno" do imaginário, cheio de medos da "noite" e que polariza o monstro (o mal) e o salvador (o bem). O monstro com intenções benévolas que foge uma vez quebrado um tabu é a "eufemização" e inversão características do "Regime Nocturno". Se consideramos uma equivalência semântica entre o monstro e o "mal" menstrual vemos assim como o "Regime Diurno" o rejeita e polariza e o "Regime Nocturno" o concilia, abraçando-o num todo que o contenha. É afinal o cenário da viagem iniciática, com uma "descida" e retorno triunfante, uma morte e ressurreição, sacrifício conducente à transformação de um bem escondido.

A viagem da heroína pode pois ser entendida como uma abertura ao passar do tempo que, assumida, contém uma tranformação com tudo o que ela implica de revelatório e transfigurador - subjacente ao *solve et coagula* das transmutações alquímicas. O descobrir que o feio (o corvo) se torna lindíssimo (o rei) mediante uma meditada captação do pulsar do tempo determina assim o imaginário da conquista do paraíso mediante uma descida aos infernos.

(0)(0)(0)

A NOIVA DO CORVO - NOTAS

1 - *Contos Tradicionais do Povo Português*, pg.133. Tipo Aa425 (A Procura do Marido Perdido) exaustivamente tratado por Jan-Öyvind Swahn, *The Tale of Cupid and Psyche*, Lund 1955.

2 - *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Cap. "Mythes et Sémantisme„.

3 - *Dictionnaire des Symboles*, pgs.285-6 ("Corbeau„).

4 - *Women's Encyclopedia of Myths and Symbols*, pg.847.

5 - *Dic. des Symboles*, pgs.20-23 ("Alchimie„).

6 - R. Dorson, *Folktales Told Around the World*, Univ. of Chigago Press, 1975, pgs.230-237.

7 - R. Briffault, *The Mothers*, pgs.314-316. Mito congénere dos referidos na nota final da Conclusão deste trabalho.

8 - *The Tale of Cupid and Psyche*, pg.164.

9 - Bruce Lincoln, *Emerging from the Chrysalis*, pg.55.

10 - *The Tale of Cupid and Psyche*, pgs.242-3.

11 - *Dic. des Symboles*, pgs.433-4. A ferradura, um amuleto senão universal pelo menos Europeu, ferra o casco cujo interior, a ranilha, tem um configuração vulvar...- registo, apenas.

12 - *Les Structures*, pg.433: ""On sait bien que tout mythe est une recherche du temps perdu"(Lévi-Strauss). Recherche du temps perdu et surtout effort compréhensif de réconciliation avec un temps euphémisé et avec la mort vaincue ou transmuée en aventure paradisiaque, tel apparaît bien le sens inducteur dernier de tous les grands mythes„.

13 - M. Eliade, *Myths, Rites and Symbols*, pg.286.

14 - O lavar do vestido de penas é um motivo equivalente ao do lavar da camisa suja ou ensanguentada do marido noutras variantes, cujo único exemplo na Península é esta versão que estudamos. Existe na Bretanha e será um dos exemplos de influência céltica na tradição portuguesa. Informação tirada de J-Ö Swahn, *The Tale of Cupid and Psyche*, pg.351.

15 - *Les Structures*, pgs.224-233.

## A FILHA DO REI MOURO[1]

Foi o tema da memória, nodular neste conto, que primeiro me levou a incluí-lo na minha série de análises. Este tema, presente noutros contos da colectânea de T. Braga[2], é representativo de uma constante significativa, a saber, que o conhecimento e a experiência adquiridos nessa viagem iniciática só serão fecundos se forem lembrados. Em terminologia psicanalítica, um mergulho no inconsciente só transforma se for integrado na consciência - se for lembrado.

Em primeiro lugar, parece-me importante determinar quem é o herói do conto. A Filha do Rei Mouro é, a uma primeira leitura, a heroína: ela é sem dúvida a personagem central, o poder executante que dinamiza o movimento da narrativa. No entanto, é o camarista, que sofre a aventura e com ela se transforma, quem perde e recupera a memória. A Filha do Rei Mouro será, pois, - usando a classificação de V. Propp - o auxiliar mágico essencial na aventura do camarista, o herói, portanto. Para simplicidade de discurso tratarei também de heroína a personagem feminina, embora considere o herói o sujeito fulcral da acção - sobretudo uma vez que a minha abordagem deste conto se centrará no tema da perda da memória.

Para o herói, portanto, a aventura começa em terra alheia e a viagem é, assim, já um regresso à própria terra. O percurso faz-se como na Odisseia, no sentido inverso ao que é mais comum nas viagens iniciáticas - é o regresso e o conflito de integração de um espaço de alteridade que são aqui a matéria de toda a narrativa. Essa alteridade em relação ao herói é-nos dada logo de entrada, *Um rei mouro tinha duas filhas.* Ele serve, pois, um rei pagão, cuja extensão se define no feminino - as duas filhas. Num conto português, o rei mouro será um poder negativo, de que se tem medo. Mouro, escuro, o nocturno antípoda do consciente colectivo que seria um rei cristão. O camarista, o herói, é um cativo privilegiado desse poder com quem vive em submissa aceitação. De seu, mantém a "religião" que o liga à terra ausente e constitui, digamos, a sua essência "diurna".

O conto diz-nos que a filha *mais nova queria aprender a religião e andava às escondidas com o camarista, que a ensinava.* Dessa díada feminina que é extensão do rei mouro, as filhas, destaca-se a mais nova que toma a iniciativa da sua própria aventura, abrindo-se para essa outra dimensão secreta que o herói trouxe consigo. Adiante o conto menciona por duas vezes a *ingratidão* do camarista e refere-se à princesa como *amante.* E é evidente a alusão a uma relação sexual na sequência imediata da narrativa: *A mais velha vendo-a uma vez sair do quarto do camarista, disse-lhe: - Deixa estar, mana, que o pai há-de saber tudo.* O *aprender a religião* e *rezar* deve ser pois encarado tanto literal como eufemisticamente. Acolhendo a religião do camarista ela rejeita a esfera do pai e, amando, escolhe o esposo. De salientar é também o "picante" da ironia provocada pela ambiguidade entre sentido literal e latente do *aprender a religião* que é afinal a iniciação erótica da mulher.

O cosmos organizado do rei mouro é, assim, ameaçado pela erupção de um conflito edipal que desencadeia a ira do pai. Em termos de iniciação, neste primeiro episódio é o herói quem ensina (inicia) a heroína. A filha mais velha merge com o rei mouro nesse primeiro cosmos nocturno, de que é necessário sair, fugindo. A anunciar a dinâmica da fuga, o diálogo que se repete depois num triplo paralelístico, *Ai menina! (...) estamos perdidos. - Não tenhas medo,* pauta a relação entre herói e heroína nesta primeira metade nocturna do conto.

O episódio da fuga dos amantes determina um regresso à natureza indiferenciada e caótica que *des*-ensina os soldados do rei através de elementos como o nevoeiro, o mar, a noite, extensões da heroína que é agora uma *Magna Mater* toda poderosa. Equivalentemente, o herói é agora, em termos ontogénicos, o infante indiferenciado de uma mãe sem a qual está perdido. Nevoeiro, mar e noite qualificam também essa atmosfera uterina - e potencialmente devoradora - que agora envolve o herói.

A princesa moura que resgata o herói do mundo das trevas porque delas sabe, participa plenamente da identidade que agora combate. É esse anjo das trevas convertido agora em anjo da guarda que conduz o regresso do herói à tona do seu mundo. A ambiguidade das forças protectoras e devoradoras de que ela é

expoente manifesta-se também nas "armas" que leva consigo, não fálicas mas uterinas: três sacos que contêm cinza, sal e carvão (cinzento, branco e preto - não há cores na noite) que, despejados, devêm nevoeiro, mar e noite e, devorando, dissolvendo, protegem.

Hans Naumann[8], que radica os contos em crenças primitivas expressas também em ritos religiosos, atribui esses ritos em grande parte ao medo do retorno dos mortos. E esse medo, acrescenta, é bem manifesto nos contos tradicionais nas corridas de obstáculos mediante o lançamento de objectos mágicos que retardam o avanço do inimigo - processo que se encontra também em rituais que pretendem evitar o retorno dos mortos. Aqui assistimos precisamente a uma viagem de terrores, uma fuga a galope marcada em três étapas pelo lamento e responso já anunciados anteriormente *Ai menina, estamos perdidos! - Não tenhas medo*, que precedem o despejar de cada saco em conteúdos que são barreiras ominosas e intransponíveis, prodígios tão terríveis como a tenebrosa aproximação dos soldados do rei - os quais, por sua vez, participam desta cadência triplicada no dístico com que reportam o insucesso da sortida. Esta necessidade de dramatizar a fuga sem suprimir nem reduzir cada um dos três tempos será talvez indicativa da presença vestigial dos ritos que Naumann refere[9]. Traduzido hoje, esse medo ancestral do poder maléfico dos mortos será o medo de ser engolfado pelas forças tenebrosas do inconsciente; para o herói, o medo da invasão da *anima* no que ela tem de sinistro, caótico, devorador. Donde, a ambiguidade da função da heroína que, senhora do caos, salva o herói desses medos manipulando e desencadeando forças de que decorrem medos equivalentes. Se vem a ser necessário "esquecê-la" como mãe englobante e dissolvente para que, ontogénicamente, se cresça autónomo e diferenciado, será depois também necessário lembrá-la como alteridade positiva, jóia decantada de um mundo de trevas.

Vemos pois como o herói é passivamente arrebatado pelo feminino que o destilou das trevas em que estava cativo e é assim trazido para a sua terra, seu mundo diurno e masculino. Nesse tempo da fuga, equivalente ao que encontrámos em *A Cara de Boi* - regresso, para o herói ; início, partida, para a heroína - está implícita uma troca que, para ser enriquecedora, impõe que não se perca nenhuma

das partes. Se a iniciação da heroína reside na sua imersão no mundo do herói, também a iniciação do herói está no reconhecimento da sua imersão no mundo da heroína. A filha do rei mouro é a a validação da iniciação do herói, começada num tempo anterior ao conto e manifesta na fuga do regresso. Esquecê-la é perder toda a riqueza da viagem, é fracassar a iniciação. Relembrá-la e tomá-la para si será integrar no seu mundo o tempo da iniciação.

Mais uma vez vemos identificado o nocturno inconsciente com o feminino (ver *Cravo*, *Rosa* e *Jasmim*), a *anima* que, resgatada para a "religião", tornada consciente, só toma valor se for reconhecida, aceite, lembrada. Isto, evidentemente, se considerarmos o herói masculino.

Se nos distanciarmos da perspectiva do herói e atentarmos à estrutura básica do conto, vemos que ele se divide em duas metades nítidas, uma nocturna e outra diurna, <u>ambas</u> espaço de consciente e de inconsciente, alternantes consoante o tempo da narrativa. Assim, o que era secreto, inconsciente na primeira parte - o mundo diurno do herói, o *animus* da heroína - torna-se patente na segunda parte; e o que era patente - o mundo nocturno da heroína, a *anima* do herói - é esquecido e torna-se inconsciente. É este reconhecimento de duas áreas, feminina e masculina, nocturna e diurna como alternadamente conscientes e inconscientes que valida ambos os espaços e se vem a estruturar, como veremos, para um equilíbrio final.

É pois no limiar entre os dois mundos, eixo crucial do conto, que a princesa adverte o herói: (...) *chegando à tua terra já não te lembras de mim.* Noutras variantes deste motivo há um incidente indicativo de uma religação afectiva ao mundo diurno e familiar que determina o esquecimento - a perda - da companheira de viagem[5]; aqui esse esquecimento coincide mais evidentemente com a transposição do limiar de um mundo para o outro. Muito simplesmente, *assim aconteceu.* Como um brusco acordar que apaga os sonhos da noite.

G. Durand, que releva todo o imaginário do esforço de negar ou superar a morte, diz da memória que "longe de ser uma intuição do tempo, escapa a este último no triunfo de um tempo "reencontrado", portanto, negado,"[6]. É pois em dois planos

que a memória se pode tornar salvífica: o plano psicanalítico, aqui talvez mais evidente, mas também, e de um modo mais geral, o recordar para não ficar ancorado num tempo dividido que inevitàvelmente leva à morte (o *tempo do sonho* dos antepassados míticos dos aborígenes, por exemplo, que estes perpetuam vivendo-o no presente); um recordar que, ao transcender o tempo ganha uma dimensão que supera a realidade prosaica e diurna onde o herói acorda e esquece - uma dimensão aqui tão mágica como a estalajadeira em que se vai transformar a princesa.

Neste hemisfério diurno, a princesa, esquecida pelo amante, *com tristeza vestiu-se de viúva, e pôs uma estalagem para poder viver*. O esquecimento é como uma morte, o preto uma ausência e também uma chamada ao mundo nocturno de onde ambos haviam emergido. A estalagem, lugar de passagem, marco de viagem, é indício dessa outra viagem vivida e esquecida. No mundo masculino do camarista ela perde o seu estatuto de princesa e torna-se estalajadeira *para poder viver*. Se considerássemos o conto seguindo a viagem da heroína, seria esta a sua "descida aos infernos". A estalagem, metonímia de transição, é percurso e projecto de toda a sua actividade no sentido de que o camarista recupere a memória. A sua imobilidade, dentro da estalagem, é a imobilidade da aranha na teia. Só que a sua intenção é, não que a ela se atraiam homens, mas que o amante a reconheça.

No mundo nocturno da primeira parte as personagens são um senhor das trevas (noutras versões o diabo) com uma díade feminina que com o herói se polariza e perfaz uma quaternidade complexa e dinamizadora. Em simetria e contraste temos, no mundo diurno do herói, um cosmos masculino com um triplo reforço, uma quaternidade simples, estável - estagnada. Na estalagem, no limiar entre os dois mundos, a viúva apela à curiosidade desse "gang" e tenta desiquilibrá-lo na sua opacidade (impenetrabilidade) masculina, despertando nele a memória do feminino que nele falta. Em termos gnósticos, a estalajadeira é não só a pérola escondida mas, ao procurar acordar a memória do herói, também a força que dinamiza a busca dessa mesma pérola".

Os quatro amigos resolvem, por sugestão do camarista, ir cada um passar uma noite à estalagem - essa idéia será uma memória pervertida, imatura, desse feminino perdido. Há certamente uma sugestão de que a estalajadeira lhes abra não só a porta da estalagem como a da sua alcova. Aliás o sentido latente de estalajadeira e viúva (portanto disponível) é sem dúvida o de prostituta - e é assim que ele é percebido pelo "gang". A sugestão está implícita quando o primeiro amigo e o camarista (ficam) *muito contente*(s) com o consentimento de pernoitar na estalagem, e no serem acusados de *zombaria* pela estalajadeira. A zombaria é evidentemente recíproca. Ao tentarem "zombar" da estalajadeira usando-a sexualmente, é ela que zomba deles, frustrando-lhes os intentos. A ambiguidade da acusação de zombaria, que pode ser lida a vários níveis, é certamente significativa na atmosfera de agressividade e frustração mútuas de que estão impregnados os episódios na estalagem, onde está expressa a divertida ironia do "ir buscar lã e ficar tosquiado".

Estas viagens nocturnas são contrapontuais com a viagem (também "nocturna") da primeira parte do conto, também ela controlada pela heroína, também ela em três tempos mais um - se equipararmos a ordem de aparelhar os cavalos para a cavalgada ao fruste abrir e fechar da porta pelo camarista. Esta simetria põe em evidência o contraste entre a viagem de avanço real quando de comungada iniciação se tratava e esta repetição sem rumo, gestos obsessivos que, esquecidos de um antes ou depois, encalham num sulco do tempo. Os dois primeiros despem-se e vestem-se toda a noite; o terceiro dá à nora. Todas, imagens de estagnação, do impasse dessa quaternidade masculina de que zomba a estalajadeira. Significativamente, o camarista abre e fecha a porta, incapaz de passar um limiar. A princesa /estalajadeira fá-lo dramatizar grotescamente a situação dela - que embora abandonada entre dois mundos, triste, *viúva*, no entanto funciona como um eixo da balança, controla porque não está nem cá nem lá.

*Os quatro amigos reuniram-se e contaram uns aos outros o sucedido mas, <u>ainda assim</u>, o camarista, que era um deles, não se lembrava nem por nada da amante que abandonara com tanta ingratidão.* A intenção do feitiço da estalajadeira, que seria despertar a memória do camarista é vã - a ênfase dada ao

esquecimento através da sua ridicularização adverte apenas o ouvinte (ou o leitor) e não faz mais que deixar perplexos os quatro amigos assim mistificados.

Se, no percurso de uma evolução ontogénica, o episódio da fuga é o do infante ainda dentro da órbita da mãe, este será o do adolescente. Passado o limiar da separação o herói diferencia-se, entra num cosmos organizado e inteiramente masculino, um duplo duas vezes reforçado – o "gang" adolescente. Amedrontado com a alteridade da mulher refugia-se na força do "gang" e não ousa uma relação heterosexual de amor. Despir-se, ir buscar água, abrir a porta, são, metonímica ou metafòricamente, gestos que apontam para uma consumação erótica mas que, uma vez devolvidos a si mesmos, se tornam masturbatórios.

Conjuguemos agora esta abordagem de tipo freudiano[8] com o imaginário da mulher menstrual que temos vindo a delinear nos contos precedentes. Esta estalajadeira solitária, de negro (viúva), com poderes mágicos que hostilizam as tentativas de aproximação masculinas, esta mulher que, enquanto espera, simètricamente, perpetua o mesmo sulco do tempo em que faz cair quem dela se aproxima, não será ela a face "menstrual" feminina (com as apreensões fantasmáticas da sua perpetuação[9]) sobretudo se a contrastarmos com a noiva (mulher de branco) que ela se tornará no desfecho quando, uma vez aceite na sua integralidade, integra também nela o masculino e assume a sua face receptiva, "ovular"?

Recapitulemos os episódios anteriores delineando as alternâncias por que passa o processo iniciático deste par. No começo temos um esboço incipiente da integrada união final, aqui ela aprende e ele ensina (inicia); depois, no episódio da fuga, temos uma iniciação englobante e total dele por ela; desta iniciação é necessário passar para uma terceira, a do masculino imperfeito que rejeita (esquece) a mãe e não consegue estabelecer um elo adulto com uma alteridade feminina; para tal há que recordar o necessário – e não mais. Essa rejeição ecoa uma simétrica rejeição feminina, que espera.

*Casar na terra* é ainda uma solução pobre (incestuosa) do conflito anterior que é, no percurso ontogénico que o conto delineia, o conflito edipal. Numa perspectiva antropológica é a solução endogâmica e não criadora que vem a ser

rejeitada em favor da exogâmica, que é afinal a da problemática que estrutura o conto - a aceitação consciente da alteridade feminina. *Casar na terra* é, na procura do semelhante, o inevitável fracasso duma iniciação esquecida, a imagem duma aventura desperdiçada. Como as duas cunhadas em *A Cara de Boi*, as mulheres desse espaço diurno e masculino nada têm que ver com a alteridade necessária para perfazer no herói a totalidade do ser. É essa totalidade que a heroína exprime no episódio final do reconhecimento.

No jantar que antecede o casamento do camarista, *a estalajadeira pediu que lhe apresentassem duas tijelas; bateu com uma na outra, e apareceram um pombo e uma pomba.* Como maga num acto de prestigiditação, a heroína vai apresentar, conto dentro dum conto, a alegoria da memória recuperada. Duas tijelas, dois hemisférios que, ao serem batidos um no outro, formam um mundo; como do entrechoque do hemisfério da noite com o do dia haviam surgido os dois amantes, surgem agora um pombo e uma pomba. Do amor e fidelidade - não esquecimento - de ambos depende a integração dessas duas "metades" num todo. A pomba evoca, o pombo recorda. Na alegoria fundem-se as metades nocturna e diurna do conto, formando um cosmos perfeito, integrado. É necessário que toda essa história nocturna seja assim narrada e transborde para o lusco-fusco das cenas da estalagem - tal como seriam necessárias longas sessões de psicanálise para que o camarista enfim recorde e reconheça a filha do rei mouro e, com ela, essa parte de si próprio que lhe faltava.

É significativo que o camarista lhe reconhece a realeza mas motiva a sua escolha em razões bem do seu mundo - não é a maga poderosa que o resgatou das trevas (afinal, a mãe) que ele escolhe; no recordar faz a selecção adulta da mulher que o completa, não da mãe que o envolve (ou devora); é, nesse mundo masculino e diferenciado, a menina que por ele deixou pai e mãe e que dele precisa que o herói escolhe. Valoriza-lhe a nobreza ao mesmo tempo que afirma o valor do seu próprio mundo. Ou, por outras palavras, só reconhecendo a mulher "menstrual" - a mágica e hostil estalajadeira de negro - é que pode tomar como esposa a mulher "ovular" - a noiva (de branco...) que por ele *deixou pai e mãe e a sua terra.*

A rematar uma viagem que é também desenvolvimento ontogénico, a mulher ensina (inicia) com êxito o herói que, mediante uma exaustiva aprendizagem de todo o percurso anterior, opta por uma solução adulta - exogâmica - que afirma o masculino integrando a alteridade feminina. Se o primeiro episódio, em que o camarista ensina a filha do rei mouro, parece ontogènicamente deslocado se seguimos a iniciação do herói, ele é um esboço de união que prefigura a união final, remate num circuito que simètricamente se fecha com a mulher completando a iniciação do homem, aceitando e sendo aceite. Feminino e masculino estão finalmente integrados, a mulher de posse do seu *animus*, o herói da sua *anima* - o conto acaba bem.

Se o nosso pendor - e o do narrador - é para sobrevalorizar o hemisfério nocturno e feminino é porque da iniciação do herói se trata; há contudo elementos neste conto que, como os meios mundos das duas tijelas, equilibram ambas as partes. No hemisfério nocturno, o do rei mouro, é a religião - o segredo - do camarista que é positivo; que, luminoso e escondido, atrai a princesa. No consciente feminino é o *animus* - inconsciente - que atrai. A aventura é então escapar intacto ao mal que esse reino - o *status quo* - implica. Uma vez do lado diurno é a memória - o segredo - da aventura vivida nesse outro hemisfério que é valorizada e que, manifesta na estalajadeira, é polo de uma atracção agora inconsciente.

G. Durand[10] resume assim este movimento pendular de regimes nocturno e diurno, em que a eclosão de um deles se faz gradualmente à custa da repressão do seu oposto: "Les projections imaginaires et mythiques se prendraient peu à peu en imitations actives, en modes de vie qui se codifient en concepts socialisés, solidifiés en syetèmes pédagogiques qui à leur tour frustrent les autres régimes de l'aspiration archétipale„

Só o distanciamento mitico de um conto como este nos pode mostrar um equilíbrio que, superando a alternância histórica, integre harmoniosamente, como pombas, como amantes, os dois regimes. Assim também a tentativa de trazer uma validação do feminino à tona destes contos será a minha aposta nessa equilibrada harmonia.

000

NOTAS - A FILHA DO REI MOURO

1 - *Contos Tradicionais do Povo Português* pgs.94-97. Os motivos da fuga conseguida através de objectos mágicos e da noiva esquecida tendem a aparecer conjuntamente. Duas variantes nesta colectânea. Na colectânea de Afanasiev (tradução de N. Guterman) *The Sea King and Vasilisa the Wise* é um longo conto cuja parte final conjuga os mesmos motivos.

2 - *O Cavalinho das Sete Cores*, pg.114, e *O Príncipe que Foi Correr sua Ventura*, pg.135.

3 - *Primitive Gemeinschaftkultur*, op.cit. em Stith Thompson, *Folktale*.

4 - Motivo muito recorrente. Ver *Motiv-Index of Folk Literature*, Stith Thompson, Vol6 pg.549.

5 - Em *O Cavalinho das Sete Cores*, por exemplo, o herói perde a memória ao ser abraçado pela ama de leite.

6 - *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, pg.466.

7 - Hans Jonas, *The Gnostic Religion*, 1963, Cap. "The Hymn of the Pearl„.

8 - As achegas freudianas foram resultado de uma discussão com J.G.Pereira Bastos, a quem estou muito grata.

9 - Os medos da perpetuação da fase menstrual vimos como estão presentes no tema de *Cravo, Rosa e Jasmim*.

10 - *Les Structures*, Cap. "L'Universalité des Archétypes„, pg.448.

# CONCLUSÃO

Chegada ao fim deste percurso de viagens iniciáticas, é tempo de delinear o fio que me conduziu através deste complexo labirinto de símbolos.

Devo declarar que não forcei o aspecto feminino da iniciação, foi este que gradualmente se me impôs, embora não duvide de que assim foi porque me encontrou disponível e receptiva. A verdade é que o "feminismo" oculto em cada conto acabou por me servir de guia, e foi por ele que me orientei.

Li *A Cara de Boi* como uma aprendizagem da carnalidade feminina; *As Cunhadas do Rei* como a revalidação do feminino vergonhoso e sacrificado, recuperado de uma matriz situada além do bem e do mal. Li a aventura de *A Mão do Finado* como a progressiva feminização da heroína; em *Cravo, Rosa e Jasmim* li a circular busca do ovo escondido e seu sacrifício redentor; em *A Noiva do Corvo*, a aceitação feminina do abismo como alquimia de redenção; em *A Filha do Rei Mouro*, a recuperação da memória dessa mãe englobante e toda poderosa; e sua aceitação num espaço que a integre.

O contraste entre "serras que se não mudam, de um cabo, nunca, e doutro, águas do mar, que nunca estão quedas„', a **imobilidade** da aventura da heroína perante a **mobilidade** da aventura do herói, é uma constante dos contos analisados que me pareceu muito significativa . O príncipe de *A Cara de Boi*, os dois meninos de *As Cunhadas do Rei*, o herói de *Cravo, Rosa e Jasmim*, todos estes heróis têm de comum uma procura que se caracteriza por um ultrapassar de dificuldades, vencer de obstáculos, em resumo, um domínio da natureza.

Consideremos agora aquelas heroínas cuja iniciação parece ser semelhante. A Noiva do Corvo tem que andar até romper sapatos de ferro; como vimos, no entanto, este andar é esperar, sofrer o passar do tempo. A fuga da Filha do Rei Mouro tem as características que seriam masculinas. Mas não é da iniciação dela, é da iniciação do camarista que se trata, nesse espaço fora do tempo, sonho que ele esquece ao acordar. Nesse espaço nocturno ela não é a heroína, é

a mãe envolvente e toda poderosa. Em contrapartida, a iniciação diurna do herói é a aprendizagem que corrige a sua própria mobilidade errática face à imobilidade axial da estalajadeira que guia, controla, ensina.

A característica feminina de imobilidade não inclui as personagens femininas além da heroína - sobretudo quando são maléficas, como as Cunhadas do Rei e a bruxa; essas agitam-se, maquinam. Que dizer então da heroína em *A Mão do Finado*? A mobilidade desta é contrapontual à do vilão da história, não age, reage. E, como vimos, o progresso da sua aventura é no sentido de uma feminização que culmina com a lentíssima viagem sob o estrume, submissa às instruções do príncipe. Ela é sábia como a Filha do Rei Mouro é poderosa. Mas em ambas aquilo a que podemos chamar iniciação começa quando a sua "mobilidade" decresce.

Quanto às outras heroínas, a Cara de Boi, as três irmãs de *Cravo*, *Rosa* e *Jasmim*, as terceiras irmãs de *As Cunhadas do Rei*, todas se transformam mediante um "não agir", um esperar que o tempo amadureça. A sua viagem é feita mais no tempo que no espaço, ou num espaço interiorizado. É a viagem de crisálida para borboleta[6].

Estas características de mobilidade/imobilidade consoante o herói é masculino ou feminino é análoga aos rituais de iniciação reais e permite uma primeira leitura dos contos como decorrentes de uma visão patriarcal que coincide com o senso comum, a saber, que tal como óvulo e espermatozóide, a função feminina é passiva e de espera, e a masculina activa, de procura. E cabe aqui a asserção de V. Propp (*Raizes Históricas do Conto Mágico*)[7] de que os contos de fadas parecem inserir-se num contexto histórico imaginário de características pré-capitalistas feudais. Um contexto, portanto, patrilinear, patrilocal - patriarcal.

Mas examinemos agora como esta "passividade" feminina actua nos contos estudados. Através da sua iniciação, esperando, aceitando, sofrendo, as heroínas estabelecem uma aliança com as matrizes de vida, a sua viagem interioriza-se no sentido de uma profunda aceitação da sua natureza que vem a ser análoga a um cosmos alargado. E é da identificação resultante que elas

ganham força: através da aceitação da carnalidade (*A Cara de Boi*); do tempo e da morte (*A Noiva do Corvo*); da humildade da terra (a rainha de *As Cunhadas do Rei* e a menina de *A Mão do Finado* aceitando viajar no estrume). O poder decorrente dessa aliança é já implícito na Filha do Rei Mouro que, porque íntima das forças cósmicas, as controla; ou, denegrido, nas bruxas, como a mãe da Cara de Boi ou a criada de *As Cunhadas do Rei*". Esse poder, é caracteristicamente feminino e personagens como o Barba Azul de *A Mão do Finado* ou o monstro de *Cravo, Rosa e Jasmim* não são equivalentes masculinos das bruxas. Um é um vilão que mata as mulheres que sangram, um inimigo, portanto, desse sinal telúrico que é fêmea. O monstro é equivalente do "rei" que quer eternizar a velha ordem e se opõe à renovação, essa cíclica, feminina - um ovo mata-o.

A actividade dos heróis, pelo contrário, exerce-se no sentido de dominar a natureza, é um vencer de obstáculos. Superam torres e as suas donas, ; o herói de *Cravo, Rosa e Jasmim* controla a superfície dos espaços onde as irmãs, mergulhando, se haviam perdido. Tal como então a imobilidade feminina, eternizada, tem que ser corrigida, também a mobilidade dominadora, se excessiva, é ridicularizada como absurda na fase "diurna" de *A Filha do Rei Mouro*.

Há pois um nível a que estes contos valorizam e dão supremacia à quieta receptividade feminina, cuja força releva da aceitação da face difícil e nocturna da realidade (esse "casar com o corvo"). A aliança que valida essa face "menstrual" da vida implica o ajustamento a um tempo cíclico, não linear, em que a morte é promessa de vida renovada. Essa face menstrual implica contudo, a um nível antropológico, uma não aceitação doutra ordem, que passaremos a examinar.

Em três dos contos analisados vemos que a disjunção dos sexos determina um mudar de rumo que impulsiona uma nova ordem. Essa disjunção é provocada pelo isolamento feminino, que não tolera o masculino ou não é tolerado por ele: em *Cravo, Rosa e Jasmim* a acção é impulsionada pelo desaparecimento das irmãs; em *A Noiva do Corvo*, é o casamento com o corvo - e vimos como os maridos-bichos podem ser considerados como "maridos menstruais" - e o subsequente andar solitário com sapatos de ferro que determinam a transformação final; em *A Filha do Rei Mouro*, a maga que governa a fuga - cuja memória não é tolerada pelo

herói - e a estalajadeira que hostiliza os homens, formam dois aspectos dessa disjunção necessária para a conjunção final. Transcrevo de Lévi-Strauss: "the power of culture disjoins the sexes, to the detriment of nature which prescribes the union: temporarily at least, family links are broken in order to allow human society to be formed„[5]. Mas, ao contrário de Lévi-Strauss que atribui ao homem essa disjunção impulsionadora de cultura, os contos referidos confirmam a plausibilidade da tese defendida por C. Knight[6] de que essa "repressão" tenha sido ocasionada pela mulher, através da imposição do tabu menstrual. Por sua vez, a proibição masculina de entrar no *quarto dos mortos* (que equacionámos com menstruar); a repulsa pela "cara de boi"; e a rejeição da mulher que dá à luz "bichos" em vez de seres humanos - todos são, nos restantes contos examinados, aspectos da violenta ambivalência que terá impregnado essa mesma repressão..

Todas as heroínas destes contos repetem afinal uma história antiquíssima, que é a de Perséfona[7], seja ela Inanna[8] ou Hainuwella[9]; todas elas representam o mistério da renovação, só levada a cabo mediante uma morte: A Cara de Boi, mergulhando nesse mundo de trevas onde não é reconhecida; a raínha de *As Cunhadas do Rei*, enterrada e humilhada durante o tempo em que o reino está mergulhado em trevas; a menina de *A Mão do Finado*, entrando no *quarto dos mortos* e mergulhando no esterco; as irmãs de *Cravo, Rosa e Jasmim* desaparecendo numa ribeira, vivendo a terceira numa caverna com um velho para quem o tempo não passa; a Noiva do Corvo, casando com ele e viajando até que o tempo lhe rompa os sapatos de ferro; finalmente, a Filha do Rei Mouro, morta na memória do camarista enquanto senhora do mundo das trevas, esperando que o tempo o amadureça. Ao contrário da aventura do herói que tende a desenrolar-se no espaço, é *no tempo* que se desenrola a aventura da heroína, é no tempo que ela encontra a sua vitória - daí a sua aparente imobilidade.

A heroína (como a inicianda dos ritos de passagem) é não só metáfora de renovação cósmica, mas mágico agente dessa mesma renovação. Essa dimensão cósmica dada à mulher, seja ela heroína ou bruxa, que está latente nos nossos contos e é explícita nos rituais de iniciação feminina, é considerada por Bruce Lincoln[10] como um modo de compensar a sua inexistência socio-política[11]. Quem

bem a coróa, ao fim e ao cabo, é sempre o príncipe... Mas, quem sabe, tal como na estalajadeira atenta e repousada nesse *axis mundi* da estalagem, talvez o que em todos nós é feminino espere que se esgote o frenezim macho de domínio que da Terra faz uma "waste land" - para que os seus valores voltem a florescer e a dár fruto. A raiz dessa renovação é, afinal, o nódulo de toda a viagem iniciática, quer no modelo de Campbell quer no de van Gennep[12]. Ao descer aos infernos e re-emergir deles com força e conhecimento capazes de renovar a velha ordem, o herói está a imitar o que nas mulheres seria fecunda e calada sabedoria[13].

CONCLUSÃO - NOTAS

1 - *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, Pubs. Europa América, Livros de Bolso No 122, pg.24.

2 - Bruce Lincoln, autor de monografia sobre rituais de iniciação feminina *Emerging from the Chrysalis*, sugere para essas iniciações um modelo inspirado nas metamorfoses da borboleta: reclusão, metamorfose e emergência. Este modelo é adaptado do modelo de van Gennep (*Rites of Passage*), separação, liminalidade, reincorporação, este mais consistente com os rituais masculinos de iniciação.

3 - Isidor Levin, Journal of the Folklore Institute, vol 4.

4 - Da *Encyclopedia of Women's Myths and Secrets*, Barbara G. Walker, pg.64 transcrevo: "The rites were often governed by old women, due to the ancient belief that post-menopausal women were the wisest of mortals because they permanently retained their "wise blood"„

5 - Chris Knight, *Menstruation and the Origins of Culture*, pgs.310-11

6 - C. Lévi-Strauss, *From Honey to Ashes*, op.cit em C. Knight, *Menstruation and the Origins of Culture*, pg.293.

7 - M.Eliade, *A History of Religious Ideas*, cap 12. B. Lincoln, "The Rape of Persephone„ em *Emerging from the Chrysalis*.

8 - Sylvia B.Pereira, *The Descent of the Goddess*. M.Eliade, *A History of Religious Ideas*, pgs.63-66.

9 - J.Campbell, *Primitive Mythology*, pgs.173-176. M.Eliade, *A History of Religious Ideas*, pgs.173-176.

10 - *B. Lincoln, Emerging from the Chrysalis*, Harvard U.P. 1981.

11 - De B. Lincoln, "Women's Initiation„ in *Encyclopedia of Religion*, Ed. de Mircea Eliade, pg. 238, transcrevo: "(...) it appears a reasonable hypothesis that the exorbitant claims of cosmic transformations wrought by women's initiations and of the cosmic significance of an adult female life offer a form of false consciousness that defflects women's attention and lives from the sociopolitical arena, offering a religio-cosmic ground of meaning and action in place of the sociopolitical one reserved - and preserved - for men„

12 - Ver Nota 1.

13 - Os rituais de iniciação masculina são muitas vezes réplicas de realidades femininas, essas encontradas nos mitos que lhes estão subjacentes. Assim, por exemplo, com as iniciações de tribos aborígenes australianas da região de Arnhem: o mito cosmogónico em que se baseiam conta como as irmãs Wawilak percorreram a região e, de cada vez que uma delas menstruava - a outra estava grávida - acampavam e davam o nome às coisas e animais que encontravam,

separando assim tudo o que era húmido do que era seco (água e terra, chuva e seca); depois de a irmã ter parido, o sangue de ambas atraiu a serpente Arco Íris (Yulungul) que as engoliu, regorgitou, voltou a engolir, e quando por fim as voltou a regorgitar elas transformaram-se em penedos. Os rituais decorrentes deste mito são exclusivamente masculinos, onde a presença das mulheres seria sacrílega. Os iniciandos são metidos numa cova preparada para o ritual enquanto "bull-roarers" dos adultos imitam o barulho da serpente aproximando-se e "devorando" os rapazes. Os adultos fazem uma excisão ou reabrem-na e "menstruam" como faziam as irmãs do "tempo do sonho"; os iniciandos são circuncidados, tirados da "barriga da serpente", re-nascendo assim para uma vida adulta, detentores agora do poder mágico das irmãs, poder esse que, segundo a explícita informação dos aborígenes, foi usurpado das mulheres. Ronald M. Berndt, *A Study of an Australian Aboriginal Religious Cult*, Cheshire, Melbourne, 1951,citado em "Menstrual Synchrony and the Australian Rainbow Snake", Chris Knight, pg. 251 de *Blood Magic*, Ed.T.Buckley & A.Gottlieb, 1988.

## BIBLIOGRAFIA


AFANAS'EV, Aleksandr

1975 *Russian Fairy Tales*, translated by N.Guterman, Pantheon Books, New York

BRAGA, Teófilo

1986 *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições* (2 vols.) Publicações Dom Quixote, Lisbos

1987 *Contos Tradicionais do Povo Português* (2 vols.) Publicações Dom Quixote, Lisboa

BETTELHEIM, Bruno

1985 *The Uses of Enchantment*, Penguin Books, Harmondsworth

BRIFFAULT, Robert

1977 *The Mothers*, Abridged by G R Taylor, Atheneum, New York

BUCKLEY, T. and GOTTLIEB, A. (Editors)

1988 *Blood Magic, The Anthropology of Menstruation*, U. of California Press

CAMPBELL, Joseph

1974 *Creative Mythology*, Condor Books, London

1975 *The Hero With A Thousand Faces*, Abacus, London

1984 *Primitive Mythology*, Penguin Books, Harmondsworth

1985 *Occidental Mythology*, Penguin Books, Harmondsworth

CAVENDISH, Richard (Editor)

1983 *Man, Myth and Magic*, Marshall Cavendish, New York

CHEVALIER,Jean et GHEERBRANT,Alain

1982 *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont, Paris

DORSON, Richard M

1965 "The Eclipse of Solar Mythology„ in Dundes(ed) 1965

1975 (Editor)*Folktales Told Around the World*, U. of Chicago Press

DOTY, William G

1986 *Mythography, The Study of Myths and Rituals*, U. of Alabama Press

DUNDES, Alan (Editor)
1965 *The Study of Folklore*, Prentice Hall, New Jersey

DURAND, Gilbert
1984 *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Dunod, Paris

ELIADE, Mircea
1963 *Myth and Reality*, George Allen & Unwin, London

1976 *Myths, Rites, Symbols, A Mircea Eliade Reader*, Editors W C Beane and W G Doty, Harper Torchbooks, New York (2 vols.)

1979 *A History of Religious Ideas*, Vol 1, Collins, London

1987 (Editor) *Encyclopedia of Religion*, Macmillan, London

FONTAINE, J S la
1985 *Initiation*, Penguin Books, Harmondsworth

FRANZ, Marie-Louise von
1972 *The Feminine in Fairy Tales*, Spring Publications, Dallas

1974 *Shadow and Evil in Fairy Tales*, Spring Publications, Dallas

1977 *Individuation in Fairy Tales*, Spring Publications, Dallas

1980 *Redemption Motifs in Fairy Tales*, Inner City Books, Toronto

FRAZER, Sir James G
1978 *The Golden Bough*, Abridged Ed., Macmillan, London

GALLOP, Rodney
1961 *Portugal, A Book of Folkways*, Cambridge U.P.

GIRARDOT, N J
1977 "Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs", in *American Journal of Folklore* Vol 90, pgs 274-300

HARRIS, Marvin
1987[2] *Cultural Anthropology*, Harper & Row, New York

HAYS, H R
1964 *The Dangerous Sex*, G.P.Putnam's Sons, New York

JONAS, Hans
1963 *The Gnostic Religion*, Beacon Press, Boston

JUNG, Karl Gustav (Editor)
1964 *Man and His Symbols*, Aldus Books, London

KNIGHT, Chris
1983 "Lévi-Strauss and the Dragon: *Mythologiques* Reconsidered in the Light of an Australian Aboriginal Myth„ *Man* 18 pgs.21-50

1987 *Menstruation and the Origins of Culture*, PhD Thesis, University College, London

1988 "Menstrual Synchrony and the Australian Rainbow Snake„ in *Blood Magic, The Anthropology of Menstruation*, T Buckley and A Gottlieb, U. of California Press

LEDERER, Wolfgang
1968 *The Fear of Women*, Grune & Stratton, New York and London

LÉVI-STRAUSS, Claude
1969 *Totemism*, Penguin Books, Harmondsworth

1986 *The Raw and the Cooked*, Penguin Books, Harmondsworth

LEVIN, Isidor
1967 "Vladimir Propp: An Evaluation on His Seventieth Birthday„ in *Journal of the Folklore Institute*, Vol 4 pgs. 32-49

LINCOLN, Bruce
1981 *Emerging from the Chrysalis, Studies in Rituals of Women's Initiations*, Harvard U.P.

LODGE, David
1977 *The Modes of Modern Writing*, Edward Arnold, London

MACEDO, Helder
1977 *O Significado Oculto da Menina e Moça*, Moraes Ed.

NEUMANN, Erich
1963 *The Great Mother*, Princeton University Press

PEDROSO, Consiglieri
1985? *Contos Populares Portugueses*, Vega, Lisboa

PEREIRA, Sylvia B
1981 *The Descent of the Goddess*, Inner City Books, Toronto

PROPP, Vladimir
1983? *Morfologia do Conto*, Vega, Lisboa

1984 "Ritual Laughter in Folklore„ Chapter 9 in *Theory and History of Folklore*, Manchester U.P.

RAGLAN, Lord
1965 "The Hero Tradition„ in Dundes(ed) 1965

SHUTTLE, Penelope and REDGROVE, Peter
1980 *The Wise Wound*, Penguin Books, Harmondswoth

SOROMENHO, A. S. e P. C.
1984 *Contos Populares Portugueses*, Vol 1, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa

SVABO, Jan-Öyvind
1965 *The Tale of Cupid and Psyche*, Lund

THOMPSON, Stith
1955-58 *Motif-Index of Folk-Literature*, Indiana U.P.

1977 *The Folktale*, U. of California Press

WALKER, Barbara G
1983 *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, Harper & Row, San Francisco

WESTON, Jessie
1957 *From Ritual to Romance*, Doubleday Anchor Books, New York.

APÊNDICE

## SEIS CONTOS POPULARES PORTUGUESES

(da colecção de Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, Vol 1)


A CARA DE BOI 84

AS CUNHADAS DO REI 86

A MÃO DO FINADO 88

CRAVO, ROSA E JASMIM 92

A NOIVA DO CORVO 95

A FILHA DO REI MOURO 96

## A CARA DE BOI

Era um rei, que tinha três filhos. Um dia disse:

— Pois, filhos! ide correr o mundo; aquele que trouxer a mulher mais formosa é que há-de ficar com o meu reino.

Partiram; os dois irmãos mais velhos acharam logo duas raparigas muito formosas, com quem se casaram. Uma era filha de uma padeira e a outra de um ferreiro. O mais novo andou por muitas terras, sem encontrar mulher que lhe agradasse.

Indo um dia por um escampado, cheio de fadiga, desceu do cavalo e deitou-se a uma sombra. Deu-lhe então na vista uma casa muito alta sem porta nenhuma, e só lá bem no alto é que tinha uma janela. Esteve ali muito tempo, até que viu aparecer uma velha, que chegou ao muro da casa, bateu na parede e disse:

Arcelo! arcelo,
Solta o teu cabelo
Cá abaixo de repente;
Quero subir imediatamente.

Foi então que ele viu desenrolar-se da janela uma trança de cabelo tão comprida, que ficou espantado com a sua beleza. A velha pegou-se a ela como se fosse uma corda e subiu para dentro de casa. Pouco depois a velha tornou a sair, e o cavaleiro tendo desejo de ver de quem seria a trança, chegou-se à parede, bateu e repetiu as palavras:

Arcelo! arcelo,
Solta o teu cabelo
Cá abaixo de repente;
Quero subir imediatamente.

A trança desenrolou-se pela janela abaixo, e o rapaz subiu. Ficou pasmado quando viu diante de si a cara mais linda do mundo. A menina deu um grande ai de surpresa e aflição:

— Vá-se embora, senhor! que pode vir minha mãe, e tem artes de lhe causar todos os males que há.

— Não vou, sem a menina vir comigo; porque eu assim ganho o reino de meu pai. E se não quiser vir, lanço-me desta janela abaixo.

Desceram ambos pela parede, e fugiram a toda a pressa no cavalo que estava folgado à sombra. Ainda não iam longe, quando ouviram uma voz:

— Pára! pára, filha cruel! Não me deixes só no mundo.

E como a menina fosse sempre fugindo com o príncipe, a velha disse-lhe:

— Olha para trás, ao menos, para receberes a bênção de tua mãe.

Assim que a menina se virou para trás, ela disse-lhe:

— Eu te fado, que essa cara linda que tens se torne uma cara de boi.

Coitadinha! ficou logo como um boi.

Assim que o príncipe chegou à corte, puseram-se a rir daquela figura horrenda, sem saber como ele se tinha apaixonado por cara tão feita, que fazia fugir. O príncipe contou a sua desventura aos irmãos, mas quem é que se fiava? Estava quase a chegar o dia em que os três irmãos teriam de apresentar as suas esposas diante de toda a córte, para se assentar qual era a mais linda, e qual deles é que havia de ficar com o reino.

A rainha velha tinha muita pena do filho, e lembrou-se de fazer demorar a cerimónia, para ver se a velha com o tempo perdoava à menina e lhe restituía a sua formosura.

Disse a rainha, que queria que antes da cerimónia da corte cada uma das suas três noras lhe bordasse um lenço. A filha da padeira e a do ferreiro não sabiam bordar, mas trataram de enganar a rainha, arranjando quem lhes fizesse os bordados; a que tinha cara de boi pôs-se a chorar, e tanto chorou que lhe apareceu a velha, e disse:

— Não te rales mais; no dia em que tiveres de entregar o lenço à rainha eu cá to virei trazer.

Chegou o dia; a velha veio entregar-lhe uma noz muito pequenina. A Cara de Boi foi levá-la à rainha, dizendo que ali estava o seu lenço. A rainha quebrou a noz e ficou pasmada com a mais fina cambraia, bordada com flores, ramos e aves.

Chegou o dia de irem à corte para serem apresentadas as três noras do rei; a Cara de Boi pôs-se a chorar, a chorar, até que lhe apareceu a velha que era sua mãe:

— Não chores mais; trago-te aqui um vestido para a festa. — Desdobrou-o; era todo bordado de ouro e pedrarias; a filha vestiu-o, mas quanto o vestido era lindo, tanto ela ficava mais horrenda. E pôs-se a chorar, a chorar cada vez mais.

Quando já todos tinham entrado para a sala, faltava só ela; a velha disse-lhe:

— Vai agora tu.

A filha obedeceu, mas ia muito triste por ver-se tão medonha. Quando ia pelo corredor do palácio, a mãe disse-lhe cá de longe:

— Olha para trás.

E assim que a filha voltou a cara, continuou:

— Fica com a tua formosura. Mas não te esqueças de meter nas mangas todos os bocadinhos de toucinho que puderes, para me dar.

Então ela entrou na sala pelo braço do marido, e todos ficaram pasmados. A corte logo confessou que ela é que era a mais linda; e daí foram todos para a mesa do banquete. Enquanto estiveram jantando a menina não fazia senão meter bocadinhos de toucinho nas mangas do vestido; as outras duas que a viam fazer aquilo, trataram de fazer o mesmo, pensando que era moda. Acabado o jantar, começaram as danças; mas a rainha ao ver o chão todo besuntado de gordura, e que a cada passo se escorregava em bocados de toucinho, perguntou quem é que fizera tamanha porcaria. As duas damas disseram que o viram fazer à princesa herdeira, e por isso fizeram o mesmo. Começou cada uma a sacudir as mangas dos vestidos, e das mangas da menina começaram a cair aljofres e diamantes misturados com flores; as outras envergonhadas botaram-se pela janela fora, pelas escadas, corridas e a que chamavam Cara de Boi é que veio a ser a rainha, porque o rei velho entregou a coroa ao filho mais novo.

*(Algarve — Faro)*

## AS CUNHADAS DO REI

O rei andava de noite pelas ruas acompanhado do seu cozinheiro e do seu copeiro disfarçado, escutando pelas portas; passou por um balcão onde estavam três meninas, alegremente conversando, pôs-se à escuta do que diziam:

— Ali vão três tunantes; se um fosse o rei, já eu sabia quem eram os outros.

— Um era o cozinheiro. Quem me a mim dera casar com ele; sempre havia de comer bons fricassés.

— O outro era o copeiro; pois eu cá o que queria era casar com ele, porque havia de ter bons licores.

Disse a mais nova:

— Eu não sei quem eles são; mas ainda que fossem condes ou duques, antes queria casar com o rei porque lhe havia de dar três meninos cada um com a sua estrela de ouro na testa.

O rancho foi-se embora, mas no outro dia, o rei mandou ir à sua presença as três irmãs. Perguntou-lhes se era verdade o que elas tinham dito na véspera à noite. Respondeu a mais velha por si. Disse o rei:

— Pois então casarás com o meu cozinheiro.

A do meio também disse que tinha falado por zombaria; o rei mandou que se arrecebesse com o copeiro. Chegou-se por fim a mais moça, que era a mais bonita:

— Então, disseste que só querias casar comigo?

— É verdade, não posso mentir; mande-me Vossa Majestade castigar.

O que o rei fez foi casar com ela; as irmãs ficaram a arrebentar de inveja, mas viviam no palácio. Ao fim do tempo, a que estava rainha teve dois meninos com uma estrelinha na testa. As irmãs que estavam com ela, trocaram os meninos por dois cães. Os meninos foram botados ao rio dentro duma condessinha, e seguiram por água abaixo até ao moinho de um moleiro; como lhe parasse a água, ele saiu a ver o que era, e achando as duas criancinhas tomou-as para casa e criou-as. Ora o rei andava longe da terra, e quando veio soube do caso e ficou muito triste mas não fez mal à mulher.

Passado tempo a rainha teve uma menina, e as irmãs, vendo que ela também tinha uma estrela na testa trocaram-na por uma cadelinha e mandaram-na deitar ao rio; assim foi ter ao moinho onde já estavam os irmãos. O rei quando soube que a sua mulher tinha tido uma cadela, mandou-a enterrar até à cinta no pátio do palácio, para que todos que entrassem ou saíssem lhe cuspissem em cima.

Os três meninos cresceram, e o moleiro pôs-lhes umas carapucinhas para encobrir as estrelas de ouro que tinham na testa.

Um dia foi uma pobre pedir esmola à porta do moleiro; os meninos deram-lhe a esmolinha, e era Nossa Senhora, que lhes disse, — quando se vissem em alguma aflição dissessem: «Valha-me aquela pobrezinha.» Veio a peste, e o moleiro e toda a sua gente morreu, e os meninos foram todos três por esse mundo. Apareceu-lhes a pobre que os guiou até ao pé do palácio do rei, e deu-lhes a cada um a sua pedrinha, para se tornarem em um grande palácio quando as atirassem ao chão.

As tias estavam à janela do paço, e reconheceram que eram os meninos das estrelinhas na testa: trataram logo de ver se os matavam. Mandaram ter com eles uma criada bruxa, que disse ao mais novinho, para entrar no jardim e apanhar um papagaio. Ele disse-lhe que não; vai o mais velho como animoso, disse:

— Pois vou eu.

E assim que entrou perdeu-se lá dentro e ficou encantado em leão. O outro quando viu que o irmão não tornava chamou pela pobrezinha; ela veio e deu-lhe uma lança, e disse:

— Vai ao jardim, e fere com ela o leão encantado.

Ele assim fez; e apareceu-lhe logo outra vez o irmão, que já tinha apanhado o papagaio. Botaram a fugir logo, e os portões do jardim fecharam-se de repente e só apanharam uma pontinha da aba do casaco de um deles.

A criada bruxa tinha no entretanto ido ter com a menina, e falou-lhe em certas maravilhas da Árvore que bota sangue e da Água de mil fontes. A menina pediu aos irmãos estas coisas, que eram para enfeitar os jardins do seu palácio. Cada um foi lá por sua vez e lá ficaram ambos encantados. Quando a menina viu que não tornavam, disse muito triste:

— Valha-me aqui a nossa pobrezinha.

Apareceu-lhe logo Nossa Senhora, que lhe ensinou como havia de ir ao jardim, e desencantar os irmãos, e enfrascar a Água de mil fontes e cortar o ramo da Árvore que deitava sangue. Ela fez tudo, mas era preciso, que por mais barulho que ouvisse nunca olhasse para trás, senão ficava também encantada. Quando vinha com os irmãos e com as coisas que eles tinham ido buscar, era muito o barulho de vozes e só ao sair da porta é que deu um jeitinho à cabeça para ver para trás, mas foi o bastante para lhe ficarem presos os cabelos. Os irmãos foram buscar umas tesouras, e voltaram depois todos para o seu palácio defronte do rei.

Quando o rei aparecia à janela o papagaio não fazia senão rir. O rei convidou os meninos para um banquete e pediu que levassem o papagaio. Os meninos foram, mas ao passarem pela mulher que estava enterrada até à cinta não quiseram cuspir nela. O rei teimou, mas não conseguiu nada. Foram para a mesa; uma das irmãs da rainha é que trinchava, e tinha botado resalgar na sopa dos meninos. O papagaio avisou-os:

— Meninos, não comam, que tem veneno.

O rei ficou desconfiado, e perguntou aos meninos porque não comiam; disseram eles:

— Falta aqui uma pessoa; é aquela mulher que está enterrada até à cinta no pátio do palácio.

Disse o papagaio:

— Mande-a o rei vir, porque ela é a mãe destes meninos.

O rei mandou vir a mulher; e disse-lhe o papagaio:

— Sente-a agora ao seu lado; olhe que ela é sua mulher.

E contou como é que as cunhadas do rei tinham mandado botar ao rio em canastrinhas os três meninos, e tinham posto em seu lugar os cães; e se se quisesse confirmar, que visse se os meninos tinham na testa as estrelinhas. Os meninos tiraram as carapucinhas, e o rei conheceu-os, e abraçou a sua mulher; e mandou que as cunhadas comessem a comida envenenada, e logo ali arrebentaram.

*(Airão — Minho)*

## A MÃO DO FINADO

Havia um mercador, que tinha três filhas, e por costume ia cobrar fora da cidade uma renda todos os anos. Aconteceu falecer a sua mulher, e tendo de ir receber a renda custava-lhe deixar as filhas sozinhas. Disse então o mercador:

— Minhas filhas! eu preciso de ir receber a renda do costume, mas está-me custando ir, para as não deixar sós.

As filhas responderam:

— Vá, meu pai, que não nos há-de acontecer nada; nós havemo-nos de fechar por dentro, e não se consentirá que ninguém entre cá.

O mercador foi-se, fiado na palavra das filhas. Havia fora da cidade uma quadrilha de ladrões, e o capitão deles andava à espera da ocasião da partida do mercador. Assim que soube do dia em que o mercador saiu da cidade, vestiu-se em trajos de velho pedinte, e quando anoiteceu estava e toda a sua quadrilha à esquina da rua onde moravam as três meninas. Veio o capitão bater-lhes à porta, e como estivesse chovendo, pediu pousada do ar da noite. As meninas mais velhas compadeceram-se dele e queriam-no agasalhar; a mais moça disse:

— Não! lembrem-se da palavra que deram ao pai; dê-se-lhe uma esmola, e ele que vá com Deus.

Respondeu a mais velha:

— A menina como mais criança não determina nada aqui!

E o velhinho sempre entrou para dentro; deram-lhe na cozinha uma energa e cordas para ele estender a roupa, e puseram-lhe a ceia diante. As meninas depois de terem arranjado o velho, foram também cear; eis senão quando o velho abriu a porta da cozinha e veio ter com as meninas à mesa e deu-lhes três maçãs dormideiras, uma para cada uma comer à sobremesa. Ficou vendo se as meninas as comiam; as mais velhas comeram as suas, mas a mais moça não comeu e escondeu-a para o velho a não ver e não desconfiar. Foram-se as meninas deitar e as mais velhas pegaram no sono muito depressa; porém a mais nova não dormiu com medo, mas fingia também que dormia. Quando o ladrão viu que estavam já dormindo, levantou-se e foi ao quarto das meninas puxou um alfinete real, chegou ao pé da menina mais velha e deu-lhe uma picada a ver se estremecia. Ela não sentiu a picada. Fez o mesmo à segunda; não sentiu. A mais nova com medo de o ladrão a matar, fez-se dormindo; ele fez-lhe o mesmo e ela não sentiu.

O ladrão trazia consigo uma espada, uma pistola e uma mão de finado e pôs numa banca estas coisas todas. A menina mais nova abriu os olhos para ver a determinação do ladrão, e tornou-os a fechar. O ladrão acendeu o lume à mão do finado para as meninas ficarem mais pesadas no sono, e correu as casas para arrumar o que tinha que roubar. Abriu o alçapão que dava para a loja das fazendas, entrouxou o que quis, e abriu a porta da loja, e saiu a chamar a sua quadrilha. A menina mais moça levantou-se ao mesmo tempo que o ladrão saíra, viu as trouxas das fazendas prontas, e a toda a pressa trancou a porta da loja. O ladrão que já vinha com a quadrilha, ainda se pôs aos empurrões à porta, e dizia:

— Foi a mais mocinha que me enganou, e que não comeu a maçã dormideira.

E começou adizer que ela lhe havia de pagar tudo. Teve ainda a confiança de tornar a bater à porta, pedindo à menina que lhe desse a sua mão de finado. Ela respondeu de dentro, que a mão estava em labareda, e que não sabia como a apagar. Disse o ladrão, que a deitasse numa tigela de vinagre, que ela se apagava. A menina veio cá acima buscar a espada que o ladrão tinha deixado, e disse-lhe:

— Aqui está a mão do finado.

Ora na porta havia um buraco em cima em que cabia uma mão; e disse-lhe o ladrão:

— Meta a menina a mão pelo buraco.

— Se quer, meta a sua, que eu lhe darei a mão do finado.

Vai o ladrão cai em meter a mão e a menina traçou-a com a espada. Os ladrões foram-se embora, e o capitão com a mão quebrada. A menina foi para o quarto onde as irmãs estavam dormindo, apagou no vinagre a mão do finado, e ao mesmo tempo as irmãs começaram a estremecer, e acordaram. A boa da menina fê-las levantar, contou-lhes tudo, e levou-as a ver os sinais da desgraça em que estavam. Elas ficaram muito assustadas, e choraram muito lembrando-se do que o pai diria quando chegasse e soubesse que lhe tinham desobedecido.

Chegou o mercador da cobrança, e viu as filhas aparecerem muito tristes. Pediu a menina mais nova a seu pai que a escutasse; contou o que era passado e como se tinha livrado dos ladrões. O mercador chamou então as filhas e disse:

— Daqui por diante daremos obediência a sua irmã mais moça; eu com ser seu pai farei o que ela determinar, porque venho a conhecer que vos livrou da morte e de ficarmos desgraçados.

Quando, por fim de muitos anos, o capitão dos ladrões, que tinha mandado fazer uma mão de ferro com engonços e andava de luvas, vestido como qualquer senhor, estabeleceu um armazém defronte da casa do mercador. Ora um dia o mercador, por lhe parecer boa pessoa convidou-o para com ele jantar. Ele aceitou de boa vontade, e as meninas ficaram satisfeitas de o pai convidar tão bom vizinho. A mais nova é que ficou muito triste, e o pai lhe perguntou o que era. A menina respondeu que não gostava que o pai convidasse o tal senhor para vir a sua casa. Chegou a hora do jantar e foram para a mesa; as duas outras irmãs, já se sabe, muito contentes. Houve uma conversa, e neste mesmo tempo o vizinho pediu em casamento a menina mais nova ao pai. O mercador ficou muito satisfeito e disse que sim; mas a menina respondeu:

— Aqui o desengano, pai, que com ele não quero casar.

O vizinho ficou aborrecido, e pediu a mais velha, que ficou muito contente, e ele começou a enumerar os bens que tinha, e que morava em uns palácios longe da cidade.

Chegou o dia do casamento, despediu-se a menina mais velha, e montou no carro mais o marido para fora da cidade. Lá no meio da estrada ele apeou-se, mais a mulher, pagou ao boleeiro para se não saber onde ele morava. Foram andando até que chegaram a umas casas metidas nuns matos. Assim que a sua companhia o avistou, vieram com seus oiros e jóias oferecer à senhora, dizendo ele que era a sua mulher. Entrou com ela para um quarto, e lhe deu um papel para escrever uma carta a seu pai, que ele notou, dizendo que estava muito satisfeita com ver tanta riqueza e que mandava buscar uma de suas irmãs para estar uns dias em sua companhia. Acabada a carta, que ele arrumou, tirou então a luva e a mão de ferro e mostrou-lhe o braço maneta, dizendo:

— Conheces quem me fez isto?

Ela respondeu-lhe que não.

— Bem sei que não tens culpa, mas o pagarás e tuas irmãs também.

Acabado isto pegou na espada e degolou-a. No fim de uns dias levou a carta ao sogro, que a sua mulher lhe mandava, e o pai leu-a, e disse à do meio que fosse.

O ladrão levou-a consigo, fez com que ela escrevesse uma carta para vir a mais moça, e depois de a degolar, veio com a carta. O pai mandou a última filha que tinha em casa; ela não queria ir, mas para não desobedecer sempre se resolveu. Foi com o cunhado, que no meio da estrada a fez apear, e depois de irem a pé por muito tempo, descalçou a luva e mostrou-lhe a mão, dizendo:

— Tuas manas já pagaram; agora é a tua vez.

Chegaram a casa; os ladrões apareceram-lhe todos, e ele disse:

— Façam de conta que é minha irmã.

Pôs ao pescoço da menina uma pêra de oiro, e disse:

— Podes ir a todos os quartos deste palácio, menos a este.

Partiu com a quadrilha, mas assim que voltou costas, a menina tirou a pêra do pescoço e foi ao quarto dos mortos. Viu lá um menino príncipe todo esfaqueado, que lhe disse:

— Esta casa é um covil de ladrões; o que faz a menina por aqui? Olhe que eles estão aí a chegar.

A menina fechou outra vez tudo; botou a pêra ao pescoço, e nisto chega o cunhado.

— Fez o que lhe mandei?

— Fiz.

Ele olhou para a pêra sem malha, ficou muito contente; destinou-lhe serviços para ela fazer, e foi-se outra vez embora para uma viagem de oito dias.

A menina tirou a pêra, e foi ao quarto dos mortos levar um caldo ao menino príncipe, que ficou são. Sentiram uns carros do rei que levavam esterco e eles fugiram e foram ter com os carreiros para os levarem para o palácio. Chegaram aos carreiros e perguntaram:

— Que novidade há nessa cidade?

— Ofícios dobrados pela falta do príncipe.

— O príncipe sou eu; e esta menina deu-me a vida, na casa onde estava esfaqueado pelos ladrões. Agora, carreiro, deita esterco fora do carro de trás, põe meia sebe e deita em cima o esterco, que nós nos escondemos aí.

O carreiro assim fez; eram três carros e puseram-se a andar. Os ladrões tinham encontrado um feiticeiro, e ele ofereceu-se para ir para a sua companhia. Chegaram a casa, o capitão não encontrou a menina, mas o feiticeiro logo lhe disse que ia fugida no carro de trás.

Partiu um dos ladrões para a ir buscar; chegou ao carreiro, mandou-o parar, e cavar no carro de trás até meio, e vendo que não achava nada, foi-se. Os meninos passaram para o carro segundo. Chegando a casa, disse o ladrão:

— É mentira; não achei ninguém, pois despejei o carro até meio.

Disse o feiticeiro:

Despeja o carro todo, que eles lá estão.

Parte o ladrão a toda a pressa, apanhou o carreiro, mandou despejar o carro todo, e como os meninos já tinham passado para o carro do meio, não achou nada. Foi-se embora furioso contra o feiticeiro. Diz o sábio:

— Vão agora no carro do meio.

Partiu o ladrão, e mandou despejar o carro do meio; mas não achou ninguém. Diz outra vez o feiticeiro:

— Torna lá, que eles passaram-se para o carro da frente.

Mas os carros chegavam já ao palácio e escaparam os meninos. O rei ficou muito contente por ter tornado a encontrar o seu filho, e soube da menina tudo desde a mão do finado até dar a vida ao príncipe, que quis logo casar com ela. O rei deu o sim, e no dia das festas do casamento veio um dos ladrões com obras de oiro, entrou para a igreja que estava preparada, e abriu uma saca, e dizia com ar de tolo:

— Tão bonito! tão bonito!

Apareceu ali um vassalo e disse:

— Quando você se admira disto, que seria se visse a câmara real.

Disse o que se fingia tolo:

— Eu dava todas estas obras de oiro a quem me levasse lá.

O vassalo ofereceu-se, e o ladrão no meio de tanta gente sumiu-se e meteu-se debaixo da cama sem o vassalo ver. Casaram-se os príncipes, e foram para a câmara real; a princesa com uma grande agonia não podia dormir, e não se quis deitar.

Diz o príncipe:

— Deita-te, que os ladrões não podem vir aqui matar-nos.

— O meu coração me diz que mesmo aqui me hão-de vir matar.

O príncipe levantou-se, chamou um sentinela para fora da porta e um leão para a borda da cama. O leão mal entrou começou a farejar para debaixo da cama; a menina levantou-se e foi ver aonde o leão estava dando sinal. Chamou o príncipe para ver um dos ladrões que os tinham querido matar. Acudiu o sentinela, que fez sair o ladrão que ainda fingia de tolo, dizendo:

— Tão bonito! tão bonito!

Mas levaram-no dali para a prisão, até confessar quem o tinha ali metido, sendo enforcado com o vassalo. O rei mandou tropa a rodear a casa dos ladrões, foram todos mortos e encontraram-se muitas riquezas, que o rei deu aos noivos, que foram muito felizes.

## CRAVO, ROSA E JASMIM

Uma mulher tinha três filhas; indo a mais velha passear a uma ribeira, viu dentro da água um cravo, debruçou-se para apanhá-lo, e ali desapareceu. No dia seguinte sucedeu o mesmo a outra irmã, porque viu dentro da ribeira uma rosa. Por fim, a mais nova também desapareceu, por querer apanhar um jasmim. A mãe das três raparigas ficou muito triste, e chorou, chorou, até que tendo um filho, este quando se achou homem, perguntou à mãe porque é que chorava tanto. A mãe contou-lhe como é que ficara sem as suas três queridas filhas.

— Pois dê-me minha mãe a sua bênção, que eu vou por esse mundo em procura delas.

Foi. No caminho encontrou três rapagões em uma grande guerreia. Chegou ao pé deles... «Olá, que é isso?» Um deles respondeu:

— Oh, senhor! Meu pai tinha umas botas, um chapéu e uma chave, que nos deixou. As botas em a gente as calçando, e lhes diga: Botas, ponham-me em qualquer banda, é que a gente aparece onde se quer; a chave abre todas as portas; e o chapéu em se pondo na cabeça, ninguém mais nos vê. O nosso irmão mais velho quer ficar com as três cousas para si, e nós queremos que se repartam à sorte.

— Isso arranja-se bem, disse o rapaz querendo harmonizá-los. Eu atiro esta pedra para bem longe, e quem primeiro a apanhar é que há-de ficar com as três cousas.

Assentaram nisso; e quando os três irmãos corriam atrás da pedra, o rapaz calçou as botas, dizendo:

— Botas! levem-me ao lugar em que está minha irmã mais velha.

Achou-se logo numa montanha escarpada onde estava um grande castelo, fechado com grossos cadeados. Meteu a chave e todas as portas se lhe abriram; andou por salas e corredores, até que deu com uma senhora linda e bem vestida, que estava muito alegre, mas ao vê-lo gritou com espanto:

— Senhor! como é que pôde entrar aqui?

O rapaz disse-lhe que era seu irmão, e contou-lhe como é que tinha podido chegar ali. Ela também lhe contou a sua felicidade, mas que o único desgosto que tinha era não poder o seu marido quebrar o encanto em que andava, porque sempre lhe tinha ouvido dizer que só se desencantaria quando morresse um homem que tinha o condão de ser eterno.

Conversaram bastante, e por fim a senhora pediu-lhe para que se fosse embora, porque podia vir o marido e fazer-lhe mal. O irmão disse que não tivesse cuidado porque trazia consigo um chapéu, que em o pondo na cabeça ninguém mais o via. De repente abriu-se a porta e apareceu um grande pássaro; mas nada viu, porque o rapaz quando sentiu barulho pôs logo o chapéu. A senhora foi buscar uma grande bacia dourada, e o pássaro meteu-se dentro transformando-se logo em um mancebo formoso. Em seguida olhou para a mulher, e exclamou:

— Aqui esteve gente! — Ela ainda negou; mas viu-se obrigada a confessar tudo.

— Pois se é teu irmão, para que o deixaste ir embora? Não sabias que isso era motivo para eu o estimar? Se cá tornar, dize-lhe para ficar, que o quero conhecer.

O rapaz tirou o chapéu, e veio cumprimentar o cunhado, que o abraçou muito. Na despedida deu-lhe uma pena, dizendo:

— Quando te vires em alguma aflição, se disseres: valha-me aqui o Rei dos Pássaros! há-de-te sair tudo como bem quiseres.

Foi-se o rapaz embora, porque disse às botas que o levassem onde estava sua irmã do meio. Aconteceram pouco mais ou menos as mesmas cousas; à despedida o cunhado deu-lhe uma escama:

— Quando te vires em alguma aflição dize: valha-me aqui o Rei dos Peixes!

Até que chegou também a casa da sua irmã mais nova; achou-a em uma caverna escura, com grossas grades de ferro; foi pelo som das lágrimas e soluços dar com ela muito magra, que assim tanto que o viu, gritou:

— Quem quer que vós sois, tirai-me daqui para fora.

Ele então deu-se a conhecer, e contou-lhe como achava as outras duas irmãs muito felizes e alegres, mas só com o desgosto de não poderem os seus maridos desencantar-se. A irmã mais nova contou-lhe como estava com um velho hediondo, um monstro, que queria casar com ela por força, e que a tinha ali presa por não se prestar a fazer-lhe a vontade. Todos os dias o velho monstro vinha vê-la para lhe perguntar se já estaria resolvida a tomá-lo como marido; e que ela se lembrasse que nunca mais teria liberdade, porque ele era eterno.

Assim que o irmão ouviu isto lembrou-se do encantamento dos dois cunhados, e pensou em apanhar o segredo por via do qual ele era eterno; aconselhou à irmã que fizesse promessa de casar com o velho, só se lhe dissesse o que é que o fazia eterno.

De repente o chão estremeceu todo; sentiu-se como um grande furacão, e entrou o velho, que chegou ao pé da menina e lhe perguntou:

— Ainda não estás resolvida a casar comigo? Tens de chorar todo o tempo que o mundo for mundo, porque eu sou eterno, e quero casar contigo.

— Pois só casarei contigo, tornou ela, se me disseres o que é que faz que tu nunca morras?

O velho desatou às gargalhadas:

— Ah, ah, ah! pensas que me poderias matar! Só se houvesse quem fosse ao fundo do mar buscar um caixão de ferro, que tem dentro uma pomba branca, que há-de pôr um ovo, e depois trouxesse aqui esse ovo, e mo quebrasse na testa.

E desatou a rir-se, na certeza de que não havia ninguém que fosse ao fundo do mar, nem tampouco capaz de achar onde estava o caixão, nem mesmo de o abrir, e tudo o mais que se sabe.

— Agora tens de casar comigo, porque já te descobri o meu segredo.

A menina pediu ainda uma demora de três dias, e o velho foi-se embora muito contente. O irmão disse para ela, que tivesse esperança, que dentro em três dias estaria livre. Calçou as botas e achou-se à borda do mar; pegou na escama que lhe dera o cunhado e disse:

— Valha-me aqui o Rei dos Peixes!

Apareceu logo o cunhado, muito satisfeito; e assim que ouviu o acontecido mandou vir à sua presença todos os peixes; o último que chegou foi uma sardinhinha, que se desculpou por se ter demorado porque embicou num caixão de ferro que está no fundo do mar. O rei dos peixes deu ordem aos maiores que fossem buscar o caixão ao fundo do mar. Trouxeram-no. O rapaz assim que o viu, disse à chave:

— Chave! abre-me este caixão.

O caixão abriu-se; mas apesar de todas as cautelas, fugiu-lhe de dentro uma pomba branca.

Disse então o rapaz, para a pena:

— Valha-me aqui o Rei dos Pássaros.

Apareceu-lhe pronto o cunhado, para saber o que ele queria; assim que o soube mandou vir à sua presença todas as aves. Vieram todas e só faltava uma pomba, que veio por último desculpando-se, que lhe tinha chegado ao seu agulheiro uma antiga amiga que estava há muitos anos presa, e que lhe tinha estado a arranjar alguma cousa de comer. O Rei dos Pássaros disse, que ensinasse ao rapaz onde é que era o ninho em que a pomba estava; lá foram, e o rapaz apanhou o ovo que ela já tinha posto, e disse às botas que o levassem à caverna aonde estava a irmã mais moça. Era já o terceiro dia, e o velho vinha pedir o cumprimento da palavra da menina; ela, que já estava aconselhada pelo irmão, disse que se reclinasse no seu regaço; mal o apanhou deitado, com toda a certeza de mão quebrou-lhe o ovo na testa, e o monstro dando um forte berro, morreu. Os outros dois cunhados quebraram ao mesmo tempo o encantamento; vieram ali ter, e foram com as suas mulheres, que ficaram princesas, visitar a sogra, que viu o seu choro tornado em alegria, na companhia da filha mais nova, que lhe trouxe todos os tesouros que o monstro tinha ajuntado na caverna.

*(Algarve)*

## A NOIVA DO CORVO

Havia numa terra uma mulher, que tinha em sua companhia um corvo. Defronte dela moravam três raparigas muito lindas. Como o corvo queria casar, mandou falar à mais velha; respondeu-lhe que não, e o corvo raivoso arrancou-lhe os olhos. Sucedeu o mesmo com a segunda, até que a terceira sempre se sujeitou a casar com o corvo.

Tempo depois de já viverem na sua casa, a rapariga falou a uma vizinha no seu desgosto de estar casada com um corvo; a vizinha aconselhou-lhe que lhe chamuscasse as penas, porque podia ser obra de encantamento, e assim se quebraria. Quando à noite se foram os dois deitar, a rapariga chegou a candeia às pernas do corvo; ele acordou logo, dando um grande berro:

— Ai, que me dobraste o meu encantamento! Se me queres salvar, vai pôr-te àquela janela, e todos os pássaros que vires, chama-os e pede-lhes assim: «Venham passarinhos, venham despir-vos para vestir el-rei que está nu.» De facto os passarinhos começaram a vir poisar na janela, e cada um deixava cair uma pena com que o corvo se foi cobrindo. Depois que ficou outra vez emplumado, o corvo bateu as asas, e desapareceu, dizendo para a mulher:

Agora se me quiseres tornar a ver,
Sapatos de ferro hás-de romper.

A pobre rapariga ficou sozinha toda aquela noite, e logo que amanheceu foi comprar uns sapatos de ferro e meteu-se a correr o mundo. Tinha os sapatos quase estragados de andar, quando encontrou um velho e lhe perguntou se não tinha visto um pássaro. O velho respondeu:

— Eu venho da fonte da Madrepérola, onde estavam bastantes.

Ela continuou o seu caminho, e antes de chegar à fonte ali encontrou um corvo, que lhe disse:

— Olha, se quiseres salvar o rei, vai à fonte, onde estará uma lavadeira a lavar um vestido de penas, tira-lho e lava-o tu. Ao pé da fonte está uma casa, e um velho que a guarda: entra aí, mata o velho para poderes quebrar todas as gaiolas e dar a liberdade aos pássaros que ele tem lá presos.

A rapariga chegou à fonte, e fez como o corvo lhe tinha dito; lavou o vestido de penas e depois entrou na casa onde estava o velho, fingiu que via vir pelo mar uma linda embarcação; o velho chegou à janela e a rapariga pegou-lhe pelas pernas e deitou-o ao mar. Depois quebrou todas as gaiolas e os pássaros em liberdade tornaram-se príncipes que estavam encantados, e entre eles estava o seu marido, que era rei e lhes pôs a obrigação de a servirem toda a vida.

*(Algarve)*

## A FILHA DO REI MOURO

Um rei mouro tinha duas filhas. A mais nova queria aprender a religião e andava às escondidas com o camarista, que a ensinava. A mais velha vendo-a uma vez sair do quarto do camarista, disse-lhe:

— Deixa estar, mana, que o pai há-de saber tudo.

— Ai menina! disse o camareiro, se o rei sabe que anda a aprender a rezar comigo, estamos perdidos.

— Não tenhas medo; alevanta-te de madrugada, aparelha dois cavalos e vamos para a tua terra.

Assim fez; ela encheu três sacos, um de cinza, outro de sal, e outro de carvão, e foram-se ambos por esse mundo fora. Quando o rei soube da fugida, mandou a sua tropa para agarrarem o camarista e a filha, e que os matassem onde quer que os encontrassem. A cavalaria correu a toda a brida, e estava já quase a pilhá-los, quando o camarista olhando para trás, gritou:

— Ai menina! estamos perdidos.

— Não tenhas medo.

E a menina despejou o saco de cinza e fez-se logo um nevoeiro tão cerrado que a tropa não pôde dar mais um passo, e voltaram para trás a dizer ao rei:

Armou-se-nos tamanho nevoeiro,
Que não víamos caminho nem carreiro.

O rei mandou-os avançar de novo, e que lhe trouxessem a princesa e o camarista presos.

— Ai menina, estamos perdidos! disse o camarista vendo a cavalaria quase a alcançá-los.

— Não tenhas medo.

E despejou o saco de sal, e fez-se logo ali um grande mar, que os soldados não puderam atravessar. Voltaram outra vez para trás e foram dizer ao rei:

Real senhor achámos um grande mar,
Que os cavalos não puderam passar.

O rei deu outra vez ordem de ir agarrar a filha e o camarista:

— Ai menina! Estamos perdidos.

— Não tenhas medo.

E despejou o saco do carvão, e logo se fez uma noite muito escura, com grandes trovoadas e relâmpagos. As tropas voltaram, e foram dizer ao rei:

Real senhor, fugimos em debandada
Com tantos raios e tamanha trovoada.

O camarista já estava perto da sua terra, e a princesa disse-lhe:

— Eu salvei-te da morte; mas agora em chegando à tua terra já te não lembras de mim.

Assim aconteceu. Ela com tristeza vestiu-se de viúva, e pôs uma estalagem para poder viver. O camarista convidou três amigos, e disse-lhes:

— Havemos ir cada um por sua vez pernoitar àquela estalagem.

Foi o primeiro, e disse que desejava ficar ali aquela noite. A estalajadeira disse que sim. Ele ficou muito contente. Quando foi para o quarto, começou a despir-se e a vestir-se, a despir-se e a vestir-se e ficou nisto até de manhã, em que já estava muito cansado. Assim que foi dia a estalajadeira, que tinha visto tudo do andar de cima, disse-lhe que se pusesse no meio da rua, porque tinha estado a fazer zombaria da sua casa. Veio o segundo, e também pediu para pernoitar; levou toda a noite a despir e a vestir a camisa, sem poder parar. Pela manhã também foi posto fora com igual descompostura. Veio o terceiro; pediu para pernoitar, e ela deu-lhe licença. Quando se ia deitar, disse que tinha muita sede:

— Pois vá ao quintal, e tire água daquele poço.

Toda a noite o pobre do homem esteve dando à nora, e só quando foi de dia é que apareceu a estalajadeira, que o fez parar e o pôs fora, dizendo que tinha vindo fazer zombaria da sua casa. Chegou o quarto amigo, e também pediu para pernoitar; ficou muito contente com a licença, porque os outros guardaram sempre o segredo do que lhes acontecera. Quando a estalajadeira estava deitada, disse:

— Ai, que me esqueceu fechar a porta da rua.

E toda a noite o hóspede andou para cá e para lá a fechar a porta da rua, até que pela manhã estava estafado, e a a estalajadeira o pôs fora, por lhe querer quebrar a porta.

Os quatro amigos reuniram-se e contaram uns aos outros o sucedido. mas, ainda assim o camarista, que era um deles, não se lembrava nem por nada da amante que abandonara com tanta ingratidão. Como ele estivesse para casar na sua terra, segundo o costume, tinha de dar um jantar três dias antes do casamento às pessoas com quem vizinhava. Foi também convidar a estalajadeira viúva. Ela foi ao jantar. Quando estavam todos à mesa, combinou-se que cada um contaria a sua história:

— A senhora, apesar de estar com esse desgosto, há-de também contar o seu conto.

A estalajadeira pediu que lhe apresentassem duas tigelas; bateu com uma na outra, e apareceram um pombo e uma pomba. E disse a pomba:

— Não te lembras quando me ensinavas a rezar às escondidas de meu pai?

Disse o pombo:

— Lembro-me.

— E não te lembras quando minha irmã disse que ia contar tudo ao pai, e que exclamaste: Ai, que estamos perdidos?

E assim foi perguntando, e o pombo respondendo a tudo o que se tinha passado com a filha do rei mouro. Só ao fim de muitas perguntas é que os convidados começaram a reparar em circunstâncias que se tinham dado com os quatro amigos, e o camarista conheceu a sua ingratidão:

— Real senhora, eu é que sou esse esquecido; e já desfaço aqui este casamento, para receber quem por mim deixou pai e mãe e a sua terra.

*(Estremadura e Algarve)*